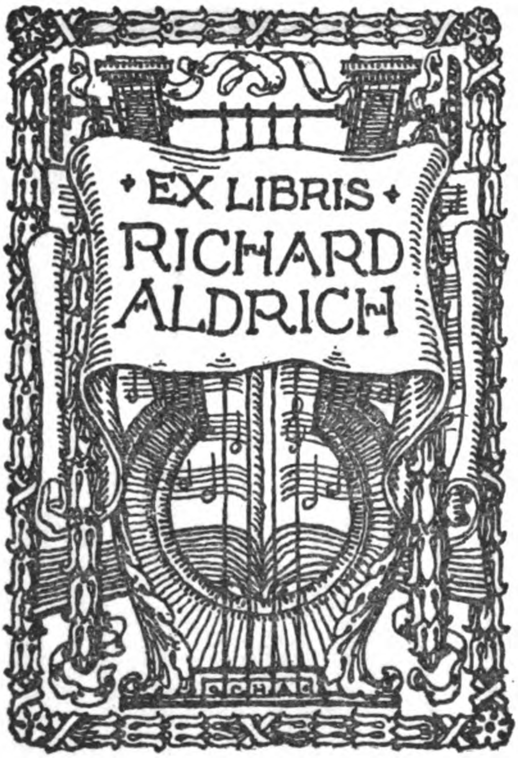
Monatshefte für Musik-Gesch...

Gesellschaft für Musikforschung (1868-1906)


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

ZWANZIGSTER JAHRGANG.

1888.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,

BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 M.

Inhalts-Verzeichnis.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz).
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilg. der Königl. Bibliothek in München.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg).
Fr. J. Battlogg, Expositus in Gurtis.
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten.
H. Benrath, Redact. d. Hbg. Corresp., Hamburg.
Rich. Bertling, Verlagsbuchh. u. Antiqu. in Dresden.
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Utrecht.
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Dr. W. Braune, Prof., Giefsen.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D.
Dr. Im. Faifst, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M.
Moritz Fürstenau, Prof., Dresden.
Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Dr. Robert Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinský, Prag.
Prof. Dr. Otto Kade, Musikdir., Schwerin i. M.
Dr. Alf. Chr. Kalischer, Berlin.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i. W.
Oswald Koller, Kremsier.
O. Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus Sohn, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig.
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Eduard Maafs, Charlottenburg.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Nürnberg.
Therese von Miltitz, Bonn.
Dr. Hans Müller, Berlin.
Fr. Niecks, Dumfries (Schottland).
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstatt i. W.
Kurt Persius, Landsberg i. Schl.
Albert Quantz, Göttingen.
Ernst Julius Richter, Pastor.
Dr. Hugo Riemann, Hamburg.
F. Rödelberg, Dir. d. Cäcil.-Ver., Kaiserslautern.
Paul Runge, Colmar i. Els.
G. Schefer, Buchhändler, Berlin.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, Augsburg.
Otto Schmid, Dresden.
Johannes Schreyer, Dresden.
Jos. Sittard, Hamburg.
F. Z. Skuherský, Direktor., Prag.
F. Simrock, Berlin.
Dr. H. Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck.
Prof. Reinhold Succo, Musikdir., Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten.
Joaqu. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Dr. Emil Vogel, Berlin.
W. Jos. v. Wasielewski, Sondershausen.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst Werra, Chordir., Mehrerau.
Jacob Wüst, Stiftskaplan u. Chordirekt., Luzern.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U.-M.), Sekretär der Gesellschaft.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Thomas Baltzar

1630—1663,

ein Paganini seiner Zeit.*)

Mitgeteilt von C. Stiehl.

Jahrhunderte hindurch bildeten die Spielleute des Rats, die Ratsmusiker, wie sie später wohl auch genannt wurden, auf musikalischem Gebiete die Zierde und den Stolz der freien Reichsstädte. Von den übrigen Musikantenbrüderschaften durch ihre bevorzugte Stellung getrennt, wohlerfahren in der Theorie und Praxis ihrer Kunst und erfüllt von dem Bewusstsein im Einzelnen wie in der Gesamtheit Tüchtiges zu leisten, hatte sich bei ihnen ein starker Kastengeist entwickelt, welcher, eifersüchtig über verbriefte Rechte wachend, andrerseits aber auch im engeren Kreise dem wahren Talente eine Pflege angedeihen liefs, die sich, wenigstens in Lübeck, oft noch in der dritten und vierten Generation fühlbar machte, so dass Söhne und Enkel mit Glück den Vätern und Grofsvätern in ihrem Amte zu folgen vermochten. Ein merkwürdiges Beispiel in dieser Beziehung bietet die Familie *Baltzar* (*Balzer* oder *Balthasar*), von dessen Stammvater eine Kämmereirechnung Kunde giebt, nach welcher *Thomas Balthasar* um 1595 als Posaunenbläser des Rates zu Lübeck angestellt war.

*) Quellen: *Hawkins*' und *Burney*'s History of Music. *Grove*'s A dictionary of Music and Musicians und archivarische Dokumente.

Ihm folgte im Amte sein Sohn *David* nach, der bereits 1664 als mit Tode abgegangen bezeichnet wird. Die Liebe und das Talent zur Musik war wiederum auf seine drei Söhne *Thomas, David* und *Jochim* übergegangen, von denen die beiden zuletzt Genannten ehrenvoll ihre Stellungen als „Altist bei der Musica" und als „Lautenist und Ratsmusicus" behaupteten, während es dem Ältesten *Thomas* beschieden sein sollte eine vollständige Revolution in der Behandlung der Geige hervorzurufen. So kurz der Lebensgang dieses Violinvirtuosen auch ist, so wenig direkte Nachrichten über seine Jugendzeit vorliegen, so reich ist doch sein späteres Leben an Ruhm und Ehren gewesen. Geboren um das Jahr 1630 zu Lübeck, wird er früh zur Musik und speziell zu seinem Hauptinstrumente der Geige angehalten worden sein. Neben seinem Vater durfte er vielleicht zu seinen Lehrmeistern *Gregorius Zuber* zählen, welcher als „Violist" wie als Komponist sich eines geachteten Namens erfreute. Als *Thomas* elf Jahre alt war, kam *Franz Tunder*, ein Schüler *Frescobaldi*'s aus Italien als Organist an die Marienkirche nach Lübeck und der vorsorgliche Vater wird es sicher nicht versäumt haben für den talentvollen Sohn die Kenntnisse dieses reich begabten Musikers nutzbar zu machen, wie denn die Kompositionen *Baltzar*'s in der Behandlung des melodischen Elements eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit denen *Tunder*'s aufweisen. Im Verkehr mit den Genossen seines Vaters, unter denen sich der Kornettist *Nicolaus Bleyer* eines weitverbreiteten Rufes erfreute und mit seinem gleichaltrigen Mitschüler *Gabriel Schütz*, einem später zu grofsem Ansehen gelangten Gambisten und Kornettisten, wird es dem Sohne des Ratsmusikus sicher nicht an Anregung und Förderung gefehlt haben. Den letzten, aber jedenfalls entscheidendsten Einfluss übte auf *Baltzar* wohl der berühmte Violinspieler *Natanael Schnittelbach* aus, welcher 1633 zu Danzig geboren, etwa 1654 als Ratsmusikus in Lübeck angestellt wurde und aus dessen Schule der nachmals so berühmte Dresdener Kapellmeister *Nicolaus Adam Strungk* hervorging. Der Wunsch nach reicherem Gelderwerb, vielleicht auch ein Hang zu ungebundenem Leben mögen dann unser Genie bewogen haben sein Glück in der weiten Welt zu suchen, wie es denn damals bei den Musikern als unerlässlich erachtet wurde, nach bestandener sechsjähriger Lehrzeit noch manche Jahre hindurch an fürstlichen Höfen oder in anderen Engagements zuzubringen, um an Kenntnissen und Erfahrungen reicher später in die Heimat zurückzukehren. Ein günstiges Geschick führte *Thomas Baltzar* im Jahre 1655 nach England, wo er sich bald genug von Verehrern umgeben

sah, welche sein Talent und seine Fertigkeit voll zu würdigen wussten und sogar unter Verleugnung des englischen Nationalgefühls dem Ausländer fast uneingeschränkt den Vorzug vor den heimischen, bis dahin so hoch gepriesenen Künstlern *Paul Wheeler* und *Davis Mell* einräumten. Es darf an dieser Stelle daran erinnert werden, dass um die Mitte des 17. Jahrhunderts England in dem Rufe stand im Violinspiel allen anderen Nationen voranzugehen, wie dies der alte Vers besagt:

Wenn Italien Guitarre spielt: Spanien Kastagnetten schlägt:
Frankreich seine Lauten rührt: Irland dazu Harfen trägt:
Teutschland die Trompete bläst: England Violine streicht:
Schweitzer Pfeiff, Holland sich lässt trommeln hören, nichts ihm gleicht.

John Evelyn hörte den „unvergleichlichen Lübecker“ zum erstenmale am 4. März 1655 in einer Gesellschaft bei Mr. *Roger l'Estranger* und war voll von Bewunderung über die Geschicklichkeit des jungen Mannes, der auch die schwersten der bis dahin gekannten Kompositionen mit einer entzückenden Leichtigkeit und wohlthuender Empfindung vom Blatte abspielte. „Mit einem Worte“, wie es in *Evelyn*'s Tagebuche heifst, „er trug allein auf seinem Instrumente ein volles Konzert vor“, ein Ausdruck, welcher nach den vorliegenden Kompositionen *Baltzar*'s wohl dahin zu deuten ist, dass dieser sich einer Mehrstimmigkeit auf der Geige bediente, welche bis dahin unbekannt war. Vor der Ankunft *Baltzar*'s in England galt *Davis Mell*, ein Uhrmacher in London, für den gröfsten Violinspieler; ihm wurde zwar nach dem Urteile der Zeitgenossen eine gröfsere Lieblichkeit des Tons, *Baltzar* aber mehr Kraft in der Ausführung und Überlegenheit in der Bewältigung von Schwierigkeiten zugestanden, so dass es fast den Anschein gewinnt, als hätte letzterer damals annähernd Erfolge erzielt wie Paganini sich derer in der Neuzeit zu erfreuen hatte. Zwei Jahre lang war *Baltzar* der gern gesehene Gast von Sir *Anthony Cope* auf dessen Landsitz Hanwell in Oxfordshire. 1658 kam er dann nach Oxford und hier fand er Gelegenheit sein Talent in noch höherem Mafse vor den ersten Musikkennern Englands zur Geltung zu bringen, nachdem der Ruf seiner Leistungen sich schon weit verbreitet hatte. Ein Jahr bevor war der oben erwähnte *Davis Mell* dort mit aufserordentlichem Erfolge vor einer erlesenen Schar von Musikfreunden, unter ihnen *Thomas Wood*, der Verfasser einer Biographie englischer Musiker,*) aufgetreten, sah sich aber nunmehr durch die Bravour *Baltzar*'s fast vollständig in den Hintergrund gedrängt. Das von diesem erstmalig geübte Hinaufgehen mit der Hand in

*) Im Ms. in Oxford, Bibl. Ashmoleum.

die verschiedenen Lagen „bis zum Ende des Griffbretts" (?) und ein ebenso rapides Abwärtsgleiten erschien den Hörern fast als ein Wunder, jedenfalls als ein bis dahin unbekanntes Vorkommnis und setzte selbst *Wilson*, den Professor der Musik in Oxford in ein solches Erstaunen, dass er in seiner humorvollen Weise den Blick auf *Baltzar*'s Fülse richtete um sich zu vergewissern, dass kein Pferdehuf daraus hervorlugte. Übrigens liefern *Baltzar*'s Kompositionen keine Beweise dafür, dass er sich über das dreigestrichene *d* hinaus verstiegen hätte. Bei einer anderen Gelegenheit, wo Dr. *John Wilkens*, der spätere Bischof von Chester, *Baltzar* mit mehreren anderen Musikern zu sich eingeladen hatte, war niemand zu bewegen mit dem Virtuosen in die Schranken zu treten, bis *Thomas Wood*, von allen Seiten dazu gedrängt, selbst den Versuch machte, dabei aber nach seiner eigenen Aussage „wie der arme Troylus gegen Achill kämpfte". Nur einen schwerwiegenden Vorzug besafs der mehr erwähnte Nebenbuhler *Baltzar*'s, *Davis Mell*, er war ein wohlerzogener Gentleman, während unser *Baltzar* getreu dem Grundsatze: cantores amant humores, die Taverne dem Salon vorzog. Von allen Seiten ob seiner Kunst gesucht und mit Geldeswert und Ehrenbezeugungen überhäuft, litt es ihn doch weniger im Kreise hochgestellter Männer als bei lustigen Zechgenossen, wo er sich seiner bedauerlichen Neigung zum Trunk ungestört überlassen konnte, die ihn nur zu bald zu Grunde richten sollte. Als Karl II. nach langen Jahren politischer Wirrnisse im Jahre 1660 die Krone Englands übernahm und den Glanz des Hofes wiederherstellte, berief er *Thomas Baltzar* an die Spitze seiner berühmten Kapelle von 24 Violinen; doch war ihm hier nur eine kurze Wirksamkeit beschieden, da schon am 24. Juli 1663 ein Schlagfluss seinem Leben ein jähes Ende bereitete. Seine irdische Hülle wurde in dem Kloster der Westminster-Abtei beigesetzt und sein Name als *Balzart*, (!) one of the violins of the King's service unter dem 27. Juli in die Register dieser Kirche eingetragen. Trotz seiner etwas unordentlichen Lebensgewohnheiten hat *Baltzar* doch manches für sein Instrument komponiert. In *Playford*'s Division-Violin II. P. 1693 ist wohl so ziemlich alles enthalten, was von ihm in den Druck gelangt ist, doch spricht *Burney* mit Ausdrücken hoher Bewunderung von einigen handschriftlichen Soli, die sich in seinem Besitze befanden,*) in denen nach seiner Aussage mehr Schwierigkeiten auf-
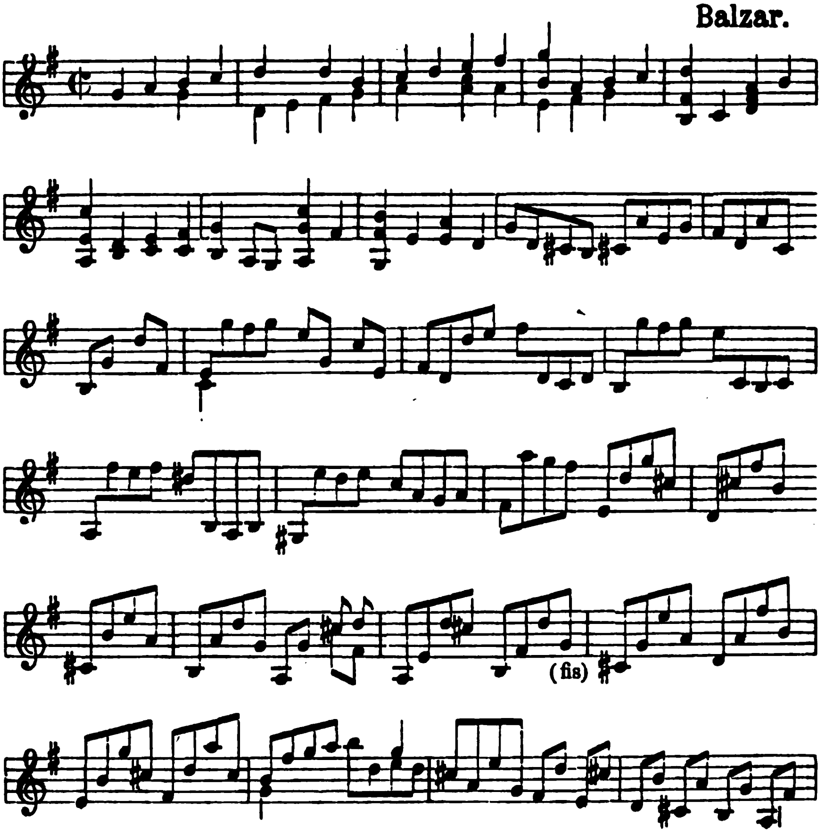
*) Das brit. Mus., welches *Burney*'s Bibliothek erwarb, ist aber nicht im Besitze der Soli (s. *Madden*'s Catal. of the Ms. Music in the br. Mus. London 1842).
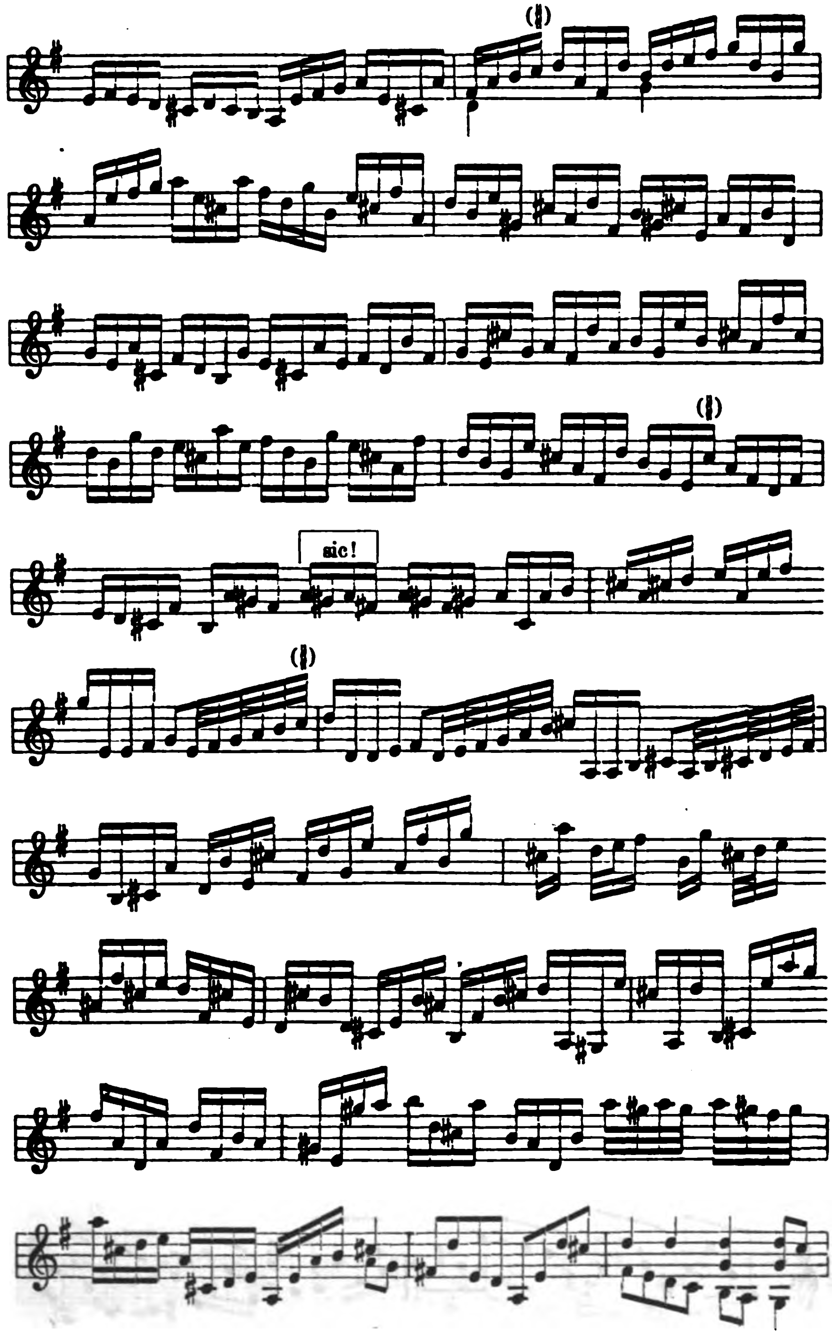
gehäuft waren, als in allen bisher gekannten. Der durch seine Vorliebe für die Musik bekannte Kohlenhändler *Thomas Brytton* († 1714) besafs von *Baltzar*: a set of sonates for a „lyra violin, treble violin, and bafs viol“. — Die beiden dieser kurzen Biographie anliegenden Kompositionen, von denen die Allemand in der Original-Niederschrift *Hawkins* History of Music (IV, 329) entnommen ist, geben ein deutliches Bild von den Fähigkeiten *Baltzar*'s und gestatten einen interessanten Einblick in die damals üblichen musikalischen Formen, deren Weiterbildung dem Talente eines *Corelli* und dem Genie eines *Seb. Bach* noch vorbehalten bleiben sollte. Die Versetzungszeichen haben nach altem Brauche nur für die betreffende Note Geltung.
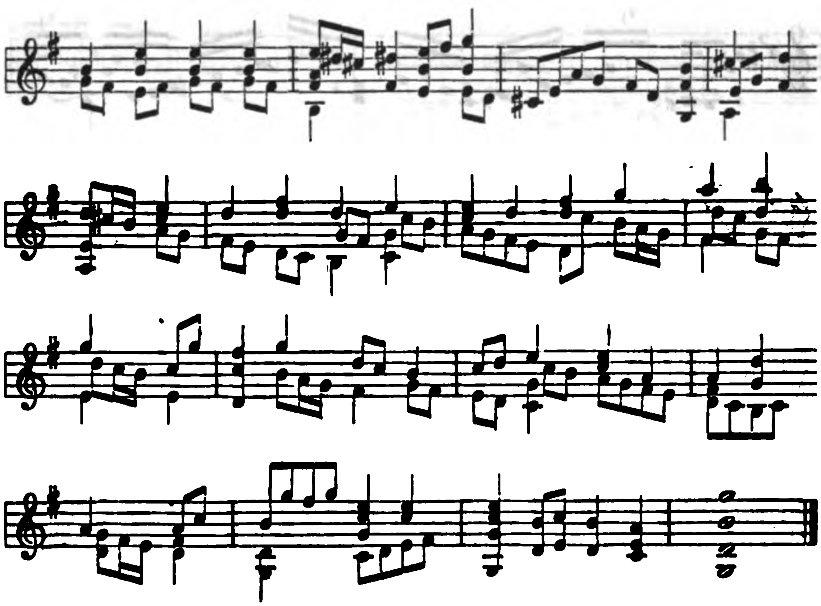
Prelude.

(Aus The Division-Violin I. part, 1688, Playford.)

Balzar.
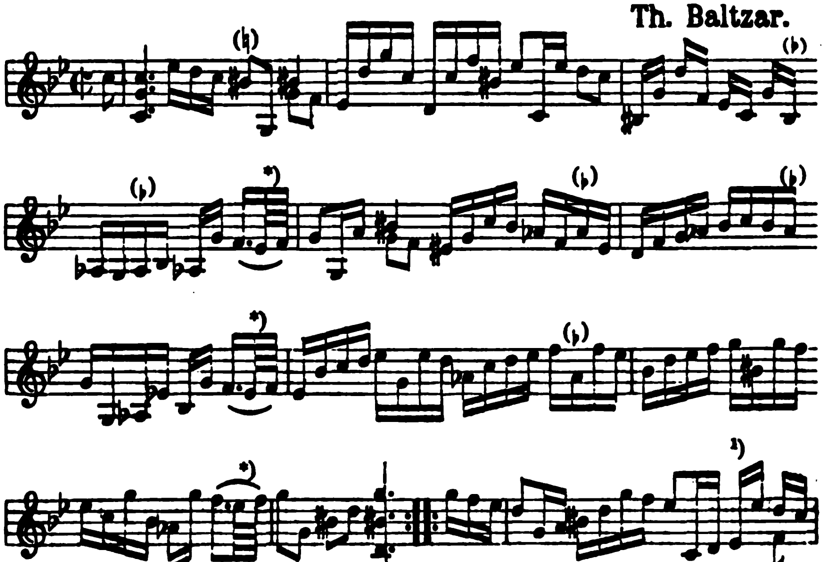



sic!
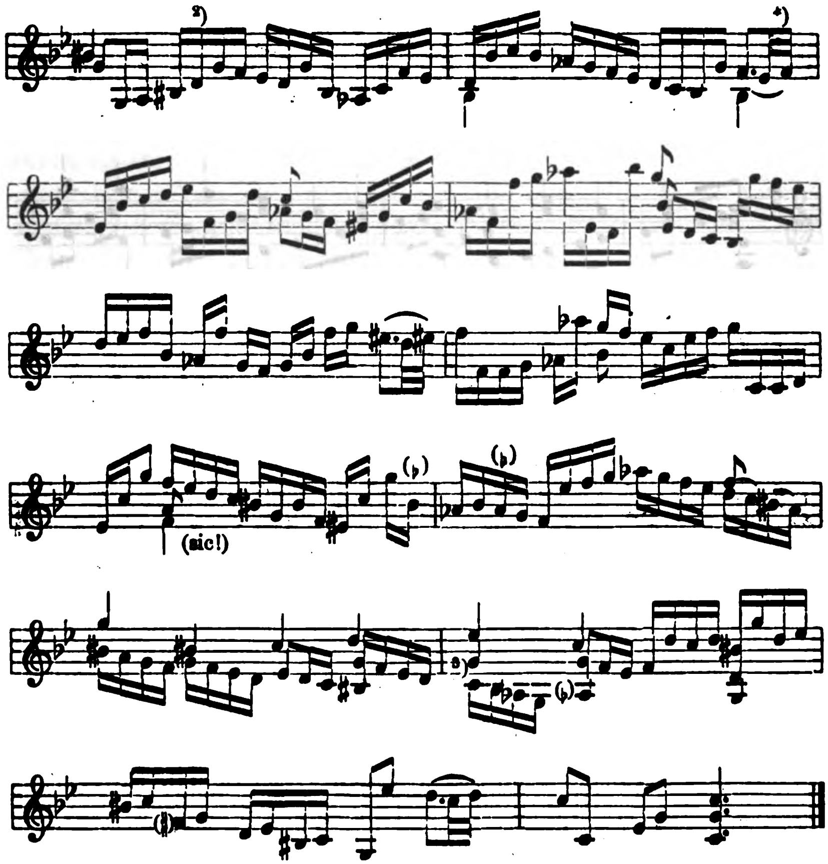


Allemand.

Aus Hawkins History, IV, pag. 329. The Division-Violin, part. II. 1693. No. 1.

Th. Baltzar.





[1]) d statt es. [2]) c statt d. [3]) b statt g. *) fehlte der 64tel, resp. 32tel Strich, vielleicht Druckfehler von Hawkins.

Beitrag zu Kantor Doles.

Von Dr. R. Kade.

Der berühmte Leipziger Thomanerkantor *Friedrich Doles*, dessen Name stolz im alten Gewandhaus daselbst prangt, hat bekanntlich zu Freiberg in Sachsen kurze Zeit hindurch die Stellung eines Kantors am Dome bekleidet. Er scheint aber schon hier gar wenig Lust zur praktischen Ausführung seines Berufes in sich gespürt zu haben.

Der Drang zur Komposition und ähnlichen höheren Arbeiten erfüllte ihn und liefs ihn nicht ruhen. So stammt schon aus dem Freiberger Aufenthalte das Singespiel, das weniger bekannt sein dürfte, zur Erinnerung an die 100jährige Wiederkehr des westfälischen Friedensschlusses. Es führt den hochtrabenden Titel: „Das nach schweren Kriegen durch einen allgemeinen Frieden erfreute Deutschland wurde zum erbaulichen und dankbarlichen Andenken des vor 100 Jahren 1648 glücklich geschlossenen Westfälischen Friedens in einem Singespiel auf der Schaubühne im Kaufhause zu Freyberg*), 14. Okt. 1748 und folgende Tage von dasigen Musen-Söhnen vorgestellet und dazu gehorsambs eingeladen von M. Johann Gottlieb Biedermann Rect." — Der Text rührte von einem blinden Dichter Enderlein**), die Musik von Doles her,***) die leider ganz verschollen ist.

Gleichfalls seiner Lust zum Komponieren entsprang auch in Freiberg „sein Musikalischer Glück- und Friedenswunsch bei der am 14. Juni 1749 gehaltenen Bergjubel Predigt".†)

So lag ihm also sein Kirchen- und Schulamt wenig nahe, und sein grofser Streit darüber mit seinem Rektor Biedermann ist bekannt.

Der gleiche Charakter tritt uns in einem andern Auftritte seines Freiberger Lebens entgegen, den ein Aktenstück der Freiberger Gymnasialbibliothek (Unbezeichnet, 2 Bll. Fol.) aufbewahrt hat. Ich habe es aus einem grofsen Haufen älterer Dokumente ans Tageslicht gezogen. Keiner Erklärung bedarf die Szene, die zum Tribunal wird. Leibhaftig steht der arrogante Kantor vor unsern Augen, oder vielmehr bleibt während der anfangenden Verhandlung sitzen! Es mögen die Worte in der Originalfassung folgen.

Schultag††) vom 4. April 1748.

„Nach geendigten Schul-Examine wurde d. 4. April als den Donnerstag vor Palmarum die sämmtlichen Schul-Collegen auf die Superintendur, nachmittags 3 Uhr befordert. Daselbst befanden sich

1. Der Herr Superint. D. Wilisch,
2. Der regierende Burgemeister Pistorius,
3. Der Stadtrichter Liebe.

Nachdem sich die Collegen niedergesetzt, fing der Hr. Superintendent an, dass es sowohl gewöhnlich als itzo sehr nöthig sey, eine

*) Am Obermarkt.

**) Vgl. Freib. Gemeinnütz. Nachr. 1801.

***) Vgl. Benseler: Geschichte Freibergs und seines Bergbaues. 1853. S. 1116.

†) Bibl. des Altertumsvereins zu Freiberg. Ba. 156b.

††) = Schulkonferenz.

Schulordnung zu halten vnd eins vnd das andre auszumachen, u. abzustellen. Das Hauptwerck betraf den Hr. Cantor Doles, vber welchen sich der Hr. Superintendent beschwerte, daſs er zeithero in seinem Amte nachläſsig gewesen.

Als der Cantor sitzend sich anfinge zu verantworten, vnd sonderlich dem Herrn Superint. vorhielte, er assistire ihn nicht, suche ihn zu prostituiren, vnd ihn dieser eines vmb das andre vorhielt, sagte der Hr. Cantor: Das könne der Hr. Superintendent nicht als ein rechtschaffener Mann sagen, Ueber welche Hefftigkeit der Herr Burgemeister entrüstet ward, daſs er ihm den Hr. Cantor einen groben Verweiſs gab, und ihm befahl, bei seiner jetzigen Verantwortung aufzustehen, vnd sich zu menagiren. Worauft dieser stehend die Klagen wider sich anhören muste. Diese waren folgende:

1. Der Herr Cantor sey seinem Amte vnd Observanz nach gehalten, wöchentlich 3 mahl die Betstunde zu halten. Diese aber habe er biſsher meistens durch Schüler besorget.

Respondebat: er könne es wegen seines Halſses nicht ausstehen, vnd die Litaney verderbe ihn denselben.

Consul: Wer ein amt übernommen, muſs auch dessen incommoden mit behalten, wie es seine Vorfahren gethan.

Cantor: Er bitte um eine Aenderung, daſs sie entweder der Glöckner oder Succentor singen möge.

Consul: Niemand werde sich was neues aufbürden lassen ohne eine Vergütung zu schaffen, ob der Hr. Cantor wolle was abtreten?

Cantor: Er könne nicht, weil seine Accidentia wegen Leichen u. Hochzeiten so sehr abnähmen.

Consul: So müsse er sein Amt selbst verwalten, oder um einen Substituten-nachsuchen.

Cantor: Der Hr. Succentor sey zu dem Ende gesetzt, ihn zu subleviren vnd seine vices zu vertreten.

Consul: Im Falle der Noth, nicht aber aus Commoditaet.

Decisum. Der Herr Cantor soll die gedachten 3 Tage wöchentlich selbst bey den Betstunden, seyn, durchaus keinen Chorschüler dazunehmen, vnd im Falle der Noth den Succentor bitten lassen, vor ihn zu singen. Der Herr Succentor soll deſswegen die Stunde von 1—2, die er im Findelhause hat, eine andre Stunde nehmen.

Hierzu hat sich der Herr Cantor anheischig gemacht [roth].

II. Der Stadtpfeiffer Geisler hat wieder den Cantorem denunciret, er gehe mit den schülern in Privat-Häußer u. warte bey dem Tanze vmb geld auff biſs vber Mitternacht.

Decisum. Der Rector soll denen Schülern bey ernstlicher Ahndung untersagen, zu dergleichen sich nie gebrauchen zu lassen.

III. Der Cantor soll die Strafgelder aus Chor und Currende richtig berechnen und die abgezogenen Summen nicht wieder zur Distributions-Masse bringen, sondern zum Schul-Fiscus. (?)

IV. Der Cantor soll fleiſsig in denen Kirchen bey denen Chorschülern seyn, und Aufsicht auf dieselben haben.

V. Der Cantor soll die Leichen nicht biſs ans Thor, sondern auf den Gottesacker begleiten und ganz auswarten.

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quantz.**

Ueber Frohn- und Fest-Tänze:
Curiositäten der phys.-lit.-art.-hist. Vor- und Mitwelt. III. Weimar. 1813.

Volksfeste und Volksgesang in Schwaben:
Der Freihafen. Gallerie von Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Literatur, Gesellschaft und Wissenschaft. Von Carus, König u. A. II, 2. Altona. 1839.

Holsatia cantans, Rückblicke aus den Jahren 1839—1847:
Jahrbücher für die Landeskunde der Herzogthümer Schleswig-Holstein und Lauenburg. I, 2 u. 3. Kiel. 1858.

Die Limburger Chronik des Johannes, herausgg. von Rossel:
Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. VI, 3. Wiesbaden. 1860.

Die Limburger Chronik:
Monumenta Germaniae historica ed. Pertz etc. u. zw. Deutsche Chroniken des Mittelalters. IV, 1. Hannover. 1883.

Die Chronik des Hugo von Reutlingen, hg. von K. Gilbert:
Forschungen zur deutschen Geschichte. XXI, 1. 2. Göttingen. 1881.

Geschichtliche Notizen, von Mone (**Musikanten**):
Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. XI, 3. 4. XII, 1. 2. Karlsruhe. 1860.

Bettlernamen aus frühern Zeiten, von Hidber:
Archiv des histor. Vereins des Cantons Bern. III, 2. Bern. 1857.

Niedersächsische Lieder, von W. Mantels:
Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde. I. II. Lübeck. 1855. 1858.

Chants liturgiques de Thomas à Kempis, par Coussemaker:
Messager des sciences historiques, des arts et de la bibliographie de Belgique. Année 1856. Gand.

Chants liturgiques d' Adam de la Bassée, chanoine de la collégiale de St. Pierre, à Lille, au XIIIe siècle, par Carnel:
Daselbst 1858.

Chants populaires des flamands de France, par Coussemaker (Vanderstraëten):
Daselbst 1857.

Ueber Singen und Sagen, von Lachmann:
Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften. 1833. Seite 105.

Ueber die Wasserorgel u. s. w. der Alten, von Buttmann:
Daselbst 1804/11. Seite 131.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1888. Dritter Jahrg. Redigiert von *Frz. Xav. Haberl* zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. 13. Jahrg. des Cäcilienkalenders, Regensburg, Pustet. In gr. 8°. Preis 1,60 M. Dasselbe enthält eine Messe „Sexti toni" zu 5 Stim. von *Giov. Croce* in modernen Schlüsseln nebst der Biographie desselben von *Haberl.* Den Tractat von *Joh. Cotto* deutsch von *Kornmüller*, eine sehr wertvolle Gabe, auf die später in den Monatsheften zurückgekommen werden soll. Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes von *Dreves* u. a. Das Jahrbuch verdiente eine weite Verbreitung und der Preis ist so gering, dass es Jedem erschwingbar ist.

* Federico Parisini. Della vita e delle opere del Padre Gio. Battista Martini. Discorso letto nella sala della R. Accademia filarmonica di Bologna la sera delli 7 Dicembre 1884. Bologna, Nicola Zanichelli 1887. In gr. 8°. 3 Vorbll., 41 S. und das Portrait Martini's aus seinen letzten Jahren. Die kleine Schrift ist mit Eleganz hergestellt und reich an Dokumenten. Martini's Geburtsdatum wird infolge des Kirchenbuches auf den 24. April 1706 angesetzt, nicht den 25. April. Das Verzeichnis seiner Werke giebt zwar keinen Fundort an, doch lässt sich voraussetzen, dass sie sich sämtlich, besonders die Handschriften, auf der Bibliothek des Liceo communale in Bologna befinden. Die Schlussbemerkung zu der Nota 15 pag. 35 sagt, dass sich ungefähr 500 Musikhandschriften im Autograph (unedierte) auf obiger Bibliothek befinden. Die vom Verfasser mitgeteilten umfassen aber nur die Zahl von etwa 50 und ersieht man daraus, dass er nur einige, die ihm am wichtigsten erschienen besonders mitgeteilt hat.

* Monumenta musices sacrae in Polonia. II. Ediert von *Ks. Jozef Surzynski.* Posen, Leitgebra 1887. (Titel in polnischer Sprache.) Das 1. Fascikel wurde im Jahrgang 1885, p. 83 angezeigt. Die Herstellung der Partitur ist in derselben Weise geschehen wie in dem 1. Fascikel. Das historisch-biographische Vorwort ist in polnischer und deutscher Sprache abgefasst, nicht mehr in französischer. Die Lieferung umfasst die polnischen Komponisten Gorczycki, Zielenski, Samotulino und Sebst. Felsztyn, zusammen 8 vier- und fünfstim. Gesänge aus dem 16.—18. Jahrh. Die Angabe der Quellen ist sehr dankenswert. Sämtliche Kompositionen sind mit künstlerischem Urteile ausgewählt und bieten wahre Kunstwerke dar.

* Nach fast dreijähriger Pause ist endlich von *Masseangelo Masseangeli*'s Autographen-Sammlung, ediert vom Prof. *Paresini* in Bologna der Bogen 12 u. 13 erschienen, der mit dem Namen Marcolini abschliefst. Die Sorgfalt in der Behandlung jedes Autors ist sehr anerkennenswert und erwirbt sich der Herausgeber dadurch ein grofses Verdienst um die Musikgeschichte.

* Volksschullehrer-Tonkünstler-Lexikon. Aufzählung aller jener Musiker von Bedeutung, welche aus dem Lehrerstande hervorgegangen sind oder demselben noch angehören. Herausgegeben von Cyrill Kistler. Zweite sehr vermehrte u. verbesserte Auflage. Bad Kissingen. Verlag der „Musikalischen Tagesfragen" (Cyrill Kistler). Pr. 1 M., in gr. 8°, 16 S. Die Artikel sind von einer Kürze und Flüchtigkeit, dass nur der Kuriosität halber das Buch hier erwähnt wird.

* Herr *C. Persius* bringt in Kastner's Musikalischer Chronik, Wien 1887, p. 265—332 einen Artikel über *Lesueur* und *Berlioz*, in dem auf die Besonderheiten Lesueur's in sehr ausführlicher Weise eingegangen wird und daraus nachgewiesen, in wie weit Berlioz von seinem Lehrer beeinflusst war. Die Arbeit ist nicht nur sehr lesenswert, sondern auch zur Kenntnis beider Komponisten von grofsem Wert.

* Lessmann's Allgemeine musikalische Zeitung, 1887, Nr. 45/46, bringt einen sehr interessanten Aufsatz von Josef Sittard über *Gius. Gazaniga*'s Oper „Il Convitato di Pietra" im Karneval 1787 in Venedig aufgeführt. Wie bekannt, hat der Text des ungenannten Dichters *Da Ponte* zum Vorwurfe seines *Don Giovanni* für Mozart gedient. Partituren der Oper Gazaniga's besitzt das british Museum in London, Kopie nach dem Original in Venedig, und eine andere Kopie mit vielfachen Änderungen in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien. Beide Abschriften wieder in Kopieen im Besitze des Herrn Dr. Friedr. Chrysander's. Herr Sittard giebt nun an der Hand der beiden Partituren einen Vergleich mit Mozart's Don Juan, nicht nur textlich, sondern auch musikalisch.

* Über das Hebenstreit'sche Instrument *Pantaleon* erfährt man aus einem amtlichen Berichte von dem Kapellmeister Fux in Wien (Köchel, Biogr. Fux'. Wien 1872, p. 401, 406, 412 u. a.), dass ein Schüler 5 Jahre gebrauchte ehe er es fertig spielen konnte. Die stetige Erhaltung desselben an Saiten kostete jährlich ca. 400 Gld. (1724). Fux sagt fälschlich es hat 80 bis 100 Saiten; er wird sich nie die Mühe gegeben haben sie zu zählen, denn der Spieler desselben, Max Hellmann in Wien, giebt die Zahl auf 185 an. Fux bezeichnet das Erlernen desselben mehrfach als sehr schwierig und ist von dessen Klangfarbe ganz entzückt, so dass er es nur ungern im Orchester vermisst. In der Kapellmitgliederliste wird es aber nie unter seinem Namen angeführt, sondern als Cimbal und der Spieler Cimbalist. Man würde daher nie darauf kommen, dass darunter der Pantaleon gemeint ist, wenn nicht aus dem Wortlaute des Berichtes (p. 401) hervorgeht, dass nur dies Instru-

ment gemeint ist. Max Hellmann erhielt in anbetracht der Ausgaben für Saiten 1000 Gld. Gehalt jährlich, doch reichte er damit nie und kommt alle zwei Jahre um Erhöhung oder Bezahlung seiner Schulden ein, stets die Ausgabe für Saiten vorschützend. Trotzdem Fux ihn als Windbeutel bezeichnen muss, vertritt er doch stets die Gewährung einer Gratifikation, nur um das Instrument nicht zu missen. Als aber Fux auch für einen Schüler Hellmann's eintritt, der ihn einst ersetzen soll, findet er kein Gehör und mit dem Tode Hellmann's, 1763, geht die Stelle ein. In Dresden, wo Hebenstreit lebte und 1200 Thlr. Gehalt als sächsisches Kapellmitglied erhielt, war Johann Christoph Richter sein Nachfolger, doch schaffte der Kurfürst das Instrument früher ab als in Wien, da ihm die Unkosten der Erhaltung zu groſs waren. Hier sei zugleich verzeichnet, dass die *Klarinette* in der ksl. Hofkapelle in Wien erst im Jahre 1787 einen Vertreter erhielt (Köchel ib. 225), während das *Violoncell* bereits 1680 eingeführt wurde (ib. 227). Die *Viola da Gamba* verschwand aber erst ums Jahr 1740.

* Was verstand man in Wien unter einem *Hofscholar*? An der ksl. Hofkapelle wurde am Anfange des 18. Jahrh. ein Musikinstitut errichtet, welches zur höheren Ausbildung von jungen Leuten in der Musik dienen sollte. Die Zöglinge erhielten je nach der Wahl ihrer Musikausübung Unterricht in der Komposition, im Orgel-, Violin-, Violonspiel u. a. Instrumenten und im Gesange und wurden je nach ihren Leistungen später in die Mitglieder der Hofkapelle eingereiht. Sie erhielten als Hofscholar einen Gehalt von 300 Gld. jährlich, hatten aber keine Berechtigung zur unbedingten Anstellung in der Hofkapelle. Köchel, in seiner Biographie von Joh. Jos. Fux (Wien 1872) zählt sogar Seite 231 eine Anzahl bekannter Musiker auf, die bis zu ihrem Lebensende Hofscholaren waren, darunter Joseph Muffat. Im Jahre 1770 ging das Institut ein.

* Der *Barbiton*, in England *Kit* genannt, wird von Mersenne in seinen „Harmonicorum libri XII. 1648" im 2. Teile, betitelt „De Instrumentis harmonicis", Proport. XXIV, (wenn die Angaben in Hawkins History IV, 109 richtig sind. Trotz aller Hilfsbücher scheint noch eine arge Verwirrung in der Beschreibung der Werke Mersenne's zu bestehen, denn es ist nicht klar zu ersehen, in welchem Werke obige Abteilung vorkommt. Es wäre wohl an der Zeit diesem vortrefflichen Schriftsteller mehr Aufmerksamkeit zu widmen) in 2 Abbildungen mitgeteilt. Das Instrument gehört zu den Violinen, ist aber nur halb so breit. Rumpf und Hals sind aus einem Stücke verfertigt und laufen in gerader Linie fort, sich nur wenig zum Corpus hin verbreiternd. Es ist mit 4 Saiten bezogen, ein Bogen fehlt. Hawkins, ib. 4, 114, bringt eine Abbildung desselben und führt einen Tanzmeister, *Fr. Pemberton*, an, der noch zu seiner Zeit lebte und das Instrument vortrefflich spielte. (Siehe Dommer's Musik-Lexic. 1865, p. 91, der keine Erklärung dafür geben kann. Praetorius erwähnt es auch nicht.) — Mersenne und nach ihm Hawkins, ib. 110, bringen Abbildungen von Lautenarten, die er *Cithara* oder *Laute*, *Theorbe* u. *Pandura* nennt. Die erste hat 9 Doppelsaiten und eine einfache. Die zweite 10 Doppelsaiten und eine einfache mit 2 Wirbelkasten. Die dritte hat 18 Saiten und ist hier nicht zu erkennen, ob sie auch Doppelsaiten besitzt. Darauf folgen noch die *Mandura* mit 4 Saiten, die *Cithara Hispanica*, auch *spanische Guitarre* genannt mit 5 Saiten und das *Cistrum* mit 6 Saiten bezogen. Hawkins teilt darauf die ferneren Abbildungen von verschiedenen Arten Instrumenten nach Mersenne nebst Erklärung mit.

* Die *Viol-Lyra*, oder *Lyra Viol*, auch *Lyra-way* oder kurzweg *Lero* ge-

nannt, ein der altenglischen Laute oder Bandura verwandtes Instrument, war im 17. Jahrh. in England sehr verbreitet. Nach Playford's Introduction (siehe Hawkins History of Music IV, 475 u. V, 18) hatte sie 6 Saiten und das Griffbrett war mit 7 Bünden versehen (so verstehe ich den Satz: „as also frets or stops to the number of seven"). An dem Halse des Instrumentes befanden sich die 7 Buchstaben: b c d e f g h, während a die leere Saite andeutete. In betreff der Stimmung scheinen verschiedene Arten im Gebrauch gewesen zu sein, doch waren wohl diejenigen die beliebtesten, die mit „harp-way sharp, harp-way flat", oder „hoch harp-way sharp" und „hoch harp-way flat" benannt wurden. Auf diese sind die Beispiele in Playford's Werke notiert. Näheres giebt Hawkins nicht an. Weiter vorher beschreibt er nach Playford die *Bass-Viol* oder *Viola da Gamba* (IV, 338) und giebt eine Abbildung des Griffbrettes, welche genau mit obiger Beschreibung der Lyra-Viol übereinstimmt, doch verzeichnet er hier auch die Stimmung. Die erste Saite heifst die treble, D la sol re, die zweite die small mean, A la mi re, die dritte die great mean, E la mi, die vierte die counter tenor, C fa ut, die fünfte die tenor oder gamut, G am ut und die sechste die bass, eine Doppelsaite, D sol re. Er nennt die Saiten also von der höchsten zur tiefsten.

* Im Jahre 1550 waren in London an der kgl. Kapelle 114 Musiker mit 2209 £ Gehalt angestellt. An Instrumentisten werden in der Liste genannt, mitgeteilt in Burney's History 3, 4: 2 Lautenisten, 17 Trompeter, 2 Harfner, 1 Rebeckspieler, 6 Sagbuts-Spieler (?), 8 Vyalls (vielleicht die spanische Viyuelas oder Vihuela, ein geigenartiges Instrument? siehe M. f. M. 19, 110), 1 Bagpiper (Sackpfeifer), 9 Minstrilles (?), 3 Dromslades (Burney vermutet Pauckenschläger oder Trommler), 2 Flötenspieler, 3 Virginalspieler (Klavier), 5 Musitions Straungers (also Ausländer, 4 davon sind aus Venedig und der fünfte heifst Bassano, ist also auch ein Italiener, wahrscheinlich Sänger), 8 Players of Interludes (?) und 2 Instrumentenmacher: William Beton, als Orgelmacher und William Treorer, als Regalmacher. Darauf werden 41 „Officers of the Chapell" genannt, die aus einem Lehrer für den Knabenchor und 40 „Gentleman" bestehen. Die Bezeichnung Gentleman scheint auf einen gelehrten Musiker zu deuten, der nicht nur praktisch, sondern besonders theoretisch ausgebildet ist. Hier wird in der Liste auch jeder mit Namen genannt und finden sich darunter bekannte Komponisten. Die Gehälter sind sehr verschieden, während der Virginalist Heywoode 50 £ pro Jahr erhält, der Flötist Guye 34 £, erhalten die Gentlemans nur 7 d. den Tag, das macht aufs Jahr noch nicht ganz $11\frac{1}{2}$ £. Denselben Bestand an Instrumentenspielern weist auch ein Dokument im british Museum (Nr. 1520) aus dem Jahre 1587 nach.

* Wie die Chorknaben einst studieren mussten, darüber berichtet *G. A. Bontempi* in seiner „Istoria musica". Perugia 1695, p. 170. Bontempi war ein Schüler *Virgilio Mazzochi*'s in Rom, Kapellmeister am St. Peter von 1629 ab. Der Unterricht für die Chorknaben um 1636 war in folgender Weise eingeteilt: Vormittags wurde eine Stunde schwierige Passagen geübt, um Gewandtheit in der Technik zu erlangen, eine zweite Stunde verwendete man zur Übung des Trillers, eine dritte auf richtige und reine Intonation — alles in Gegenwart des Kapellmeisters und vor dem Spiegel stehend, um die Mundstellung beobachten zu können und jede Verzerrung beim Singen zu vermeiden. Zwei fernere Stunden widmeten sie dem Studium des Ausdruckes und Geschmackes, sowie der Litteratur. Nachmittags verwendeten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Kontrapunkt, eine Stunde auf Komposition; die übrige Zeit des Tages auf

Klavierspiel, Verfertigung eines Psalmens oder ähnliche Arbeiten. Zuzeiten sangen sie auch in den Kirchen Roms, oder hörten den Werken der Meister zu; gingen häufig zum Monte Mario, um gegen das Echo zu singen und aus den Antworten ihre Fehler kennen zu lernen. — So mussten einst die „Sängerknaben" studieren, und nun fragt unsere heutigen „Sängermänner" wie sie studieren?

* Hawkins' History of Music bietet eine Fülle von archivarischen Nachrichten, doch liegen sie infolge des schlechten Registers begraben in dem 5bändigen Werke von über 1500 Seiten. Er selbst hat keine Übersicht über seine Quellen-Notizen, denn dort, wo er die Biographie eines Autors im Zusammenhange mitteilt, übersieht er oft die besten Nachrichten, die er irgend an einer Stelle hat einfliefsen lassen. In einer Anmerkung im 5. Bande p. 60 zieht er aus dem Cheque book der kgl. Kapelle in London vom 8. Aug. 1715 bei der Anstellung des *Dr. William Croft* als Lehrer für die Chorknaben folgende demselben obliegende Pflichten aus: Croft hat die Schüler im Lesen, Schreiben und Rechnen, ferner im Orgelspiel und der Komposition zu unterrichten und erhält dafür jährlich 80 Pfund, das sind 1600 M. Man frägt sich, wo der Gesangunterricht bleibt, da das Singen im Chore doch der Zweck ihrer Anstellung war.

* Richard Bertling in Dresden-A. Johannesplatz 3, giebt seinen ersten Antiquar-Katalog von Musikwerken aller Art heraus. Die Anordnung ist vernünftigerweise in ein Alphabet gestellt, die Titel sind ausführlich mitgeteilt und die Bemerkungen in deutscher Sprache abgefasst, nicht in französischer, wie es die Herren Antiquare zum gröfsten Teile lieben. Der Katalog enthält manche Seltenheit und sehr viel brauchbare Werke. Die in Deutschland so selten vertretenen englischen Musikdrucke älterer und neuerer Zeit sind hier auffallend zahlreich vertreten.

* 186. Katalog des antiquarischen Lagers von *Albert Cohn* in Berlin W. Mohrenstr. 53. Autographe und historische Dokumente enthaltend. Von Komponisten sind meist nur aus neuerer Zeit Briefe und Musik vorhanden. Auch Mozart und Beethoven sind vertreten.

* Ich warne Jedermann Herrn Carli Zöller in England Bücher auf Bestellung zu übersenden. Der genannte Herr versteht es in schlauer Weise die deutschen Antiquare anfänglich durch Vorherbezahlung einer weit höheren Summe als der Betrag lautet zu ködern, um dann desto unverschämter grofse Bestellungen zu machen, die er vergisst zu bezahlen. Da der Herr dabei meinen Namen missbraucht, so sehe ich mich um so mehr veranlasst die Warnung ergehen zu lassen. Demselben das Geschäft zu legen, Deutschland die seltensten Bücher zu entziehen, bitte ich jede deutsche Zeitung-Redaktion obige Notiz in ihre Spalten aufzunehmen.

Eitner.

* Am 2. Januar ist als Publikationsband die I. Abteilung (Buch 1 und 2) von Glarean's Dodecachord, Basel 1547, in deutscher Übersetzung von *P. Bohn* in Trier, versendet worden. Der Ladenpreis beträgt 12 M. Die Fortsetzung erfolgt im nächsten Jahrgange.

* Wegen Zahlung des Mitglieds- und Jahresbeitrages, siehe Monatsh. Nr. 12, 1887, p. 161.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstl. Kapelle, Bogen 13. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 6.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Schulwerke von 1535 etc.

(Rob. Eitner.)

Bisher kannten wir nur Übungsstücke für die Orgel von Paumann, andere enthält das Buxheimer Orgelbuch, die nächstens in der Beilage zu den Monatsheften mitgeteilt werden. Für andere Intrumente ist bis heute noch nichts bekannt geworden, obgleich die Werke von Ganassi von jedem Bibliographen erwähnt werden. Freilich wie es scheint nur den Titeln nach, denn die Schulwerke Ganassi's sind sehr selten geworden und auf öffentlichen mir bekannten Bibliotheken besitzt nur die Universitäts-Bibliothek in Jena ein Werk, welches ich aber auch nur zufällig kennen lernte, da es in dem gedruckten Kataloge fehlt. Desto mehr überraschte es im Jahre 1887 alle drei bisher verzeichneten Werke von Ganassi in der Antiquariatshandlung von J. Hess in Ellwangen auftauchen zu sehen. Der Besitzer versprach mir dieselben zur Ansicht zu senden, doch hat er nicht Wort gehalten, so dass ich nur die Flötenschule im Besitze der Jenaer Universität und die Titel der übrigen Werke kenne, die mir Herr Hess mitteilte.

Ganassi war Instrumentist an der herzogl. Kapelle in Venedig, wie er auf dem Titel seines Werkes von 1535 mitteilt, da er aber auch eine Druckerei in Venedig besafs, wie uns die Schlussfirma des Buches belehrt, so mag er wohl die Stellung in der Kapelle nach 1535 aufgegeben haben, denn in den nächsten zwei Werken von

1542 und 1543 fügt er die Bezeichnung „sonator della Illustrissima Signoria di Venetia“ seinem Namen nicht mehr bei.

Der Titel zu seiner Flötenschule*) lautet: Opera Intitulata Fontegara | La quale insegna a sonare di flauto cho. tutta l'arte opportuna a eſso instrumento | maſsime il diminuire il quale sara utile ad ogni instrumento di fiato et chorde: et anchora a | chi si dileta di canto, composta per syluestro di ganaſsi dal fontego sonator d. la Illma Sa D. V. (Holzschnitt-Titel in Einfassung, darunter 3 Flötenbläser, Schnabelflöte, Praetorius nennt sie Block- oder Plockflöte, nebst 2 Sängern.)

1 vol. in kl. quer 4°. Signiert: 4 Bll. ohne Signatur, 4 Bll. mit †, dann a bis s gleich 20 Bogen. Am Ende:

Impressum Venetiis per Syluestro di ganassi | dal fontego sonator della illustrissima si | gnoria di Venetia hautor proprio. | MDXXXV. | † † i i a—s. Finis.

Universitäts-Bibliothek in Jena. Das Antiquariat von J. Hess in Ellwangen bietet das Werk zum Preise von 600 Mk. an.

Das zweite Werk bietet Herr Hess mit 500 Mk. an. Es trägt den Titel:

(Versal.:) Lettione Seconda. | Lettione seconda pvr | della prattica di sonare il **Violone** d'ar- | co da tasti. Composta per Silvestro Ga- | nassi dal Fontego Desideroso nella pi- | ctura, la qvale tratta dell' effetto | della corda falsa givsta e media | et il ponere li tasti con ogni | rasone prattica,**) et ancora lo accordar | ditto violone con la diligentia con- | veniente in diverse maniere et acco- | mode ancora per qvelli che sona- | no la viola senza tasti con vna | nvova tabvlatvra di lavto adottata di molti et vtilis- | simi secreti a propositi nell' effetto dil valente di | tal strvmento e strvmenti et ancora a il modo di so- | nare piv parte con il violone vnito con la voce. | Opera vtilissima a chi se diletta de imparare sonare. |

Am Ende: Lettor la diligentia del lezer sera il mezzo del conoscere al | cum error li nel intaglio quanto della Stampa per il replicamento. | Stampata per Lauttore proprio. Nel M. D. XXXXIII. |

Nach Fétis besteht das Buch aus 24 Blättern (feuillets). Herr Hess besaſs davon 2 Exemplare, ein kompletes und ein defektes.

Das 3. Werk, der Jahreszahl nach eigentlich das zweite, trägt den Titel

*) Fétis' Titelwiedergabe unter Ganassi wimmelt von den unsinnigsten Worten.

**) Fétis schreibt: razon e prattica.

REGOLA RVBERTINA. | Abbildung. | Regola che insegna. Sonar. de uiola darcho Tasta da Le Siluestro ganasi dal fontego. |

Herr Hess besitzt von diesem Werke nur S. 1—8, welche nur Text enthalten. Fétis berichtet über das Werk, welches er in der Hand gehabt haben muss (wahrscheinlich liegt es in der Pariser Nationalbibl.), obgleich dessen Titelmitteilung sehr ungenau ist: Das Buch ist in zwei Teile geteilt, der erste besteht aus 50 Seiten in kl. quer 4°, die Blätter sind numeriert. Am Ende liest man: In Venetia ad istantia de l'autore M. D. XL. II. | Der zweite Teil trägt den Titel und nun folgt der Titel des obigen 2. Werkes: Lettione seconda von 1543. „Regola Rubertina" soll es nach Fétis heifsen, weil es unter der Aufsicht des *Robert Strozzi*, eines Florentiners, hergestellt worden ist. Diesem fügt noch Fétis hinzu, dass die Viola in eine Sopran-, Tenor- und Bass-Viola geteilt wird.
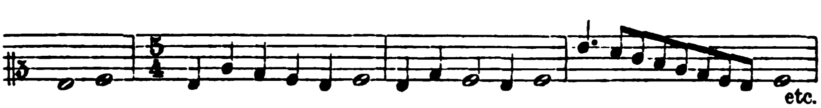
Wir kehren nun zum ersten Werke zurück, welches mir in natura vorliegt. Der Text ist durch Typendruck und Abbildungen wie Notenbeispiele resp. Übungen durch Holzschnitt hergestellt. Unter flauto wird die Schnabelflöte verstanden, ein der Clarinette ähnliches Instrument. Unzählige Abbildungen derselben geben über jeden zu erzeugenden Ton Rechenschaft. Sie hat 7 Löcher und eins unterhalb für den Daumen. Es lässt sich die chromatische Skala darauf hervorbringen. Es giebt 3 Schnabelflöten, eine Sopran- oder Cantusflöte, eine Tenor- und Bassflöte. Der Umfang jeder Flöte beträgt 13 Töne, 9 durch sanftes Blasen, 4 durch stärkeres Anblasen. Weiterhin spricht er von 20 Tönen und teilt sie ein in 9 grave (tiefe), 7 acute (mittlere) und 4 sopra acute (hohe). Die vielfachen Abbildungen der Flöte zeigen immer dieselbe Gröfse. Der Umfang der Discantflöte umfasst für gewöhnlich die Töne vom kleinen *g* bis zum zweigestrichenen *e*, doch kommen in den Übungen, z. B. Bogen E 4 das zweigestrichene *f* und Bogen O 3 sogar das 2gestr. *a* vor. Die Beispiele zur Erzeugung der verschiedenen Töne haben 1 und 2 ♭ vorgezeichnet, und zur Erzeugung von cis dis fis gis sind besondere Beispiele vorhanden. Dann folgen Beispiele, wo durch stärkeres Anblasen der Ton um eine und zwei Oktaven sich erhöht. Die Tenorflöte hat einen Umfang vom kleinen *c* bis zum 1gestr. *a* und die Bassflöte vom grofsen *f* bis zum 1gestr. *d*.

Der reichlich vorhandene Text ist so schwierig zu verstehen, dass es Wochen bedurft hat, ehe ich hinter den Sinn des wortreichen Schriftstellers gelangt bin und wären nicht die zahlreichen Beispiele vorhanden, so wäre mir doch noch manches dunkel geblieben. — Die nun folgenden Etuden stehen alle ohne Unterschied

im Cschlüssel 2. Linie nur einige im Cschlüssel 1. Linie. Die Tenor- und Bassbläser müssen also wahrscheinlich transponieren. Nirgends kommt ein Versetzungszeichen vor, doch stehen einige im ♭ molle. Wenn man diese Übungen mit denen von Paumann vergleicht, so sind letztere wahre Kunstwerke gegen dieses langweilige Gequirle. Eins haben sie aber gemein, die Anordnung des Übungsstoffes. Zuerst wird gerade wie im Buxheimer Orgelbuch der Sekundenschritt geübt und zwar aufsteigend vom g a, a h, c d bis zum d e. Über jede Tonstufe werden 8 Variationen gegeben, die vom langsamen bis zum schnellen Tempo sich steigern. Darauf dieselben Sekundenschritte abwärts. Hierauf gelangen 3 Töne im Sekundenschritt zur Übung: g a h, a h c und so fort bis zum 2gestr. c d e und wieder abwärts, auf jede 8 Variationen in sich steigernder Geschwindigkeit der Noten, So geht es weiter bis zum Umfange von 4 und 5 Tönen aufwärts und abwärts. Der Unterschied zwischen den Übungsstücken im Buxheimer Orgelbuche und den vorliegenden beruht nur darin, dass das erstere vom Sekundenschritte zum Terzen-, Quarten-, Quinten- bis Oktavenschritte fortschreitet, während das andere den Sekundenschritt beibehält und nur bis zur Quint erweitert.
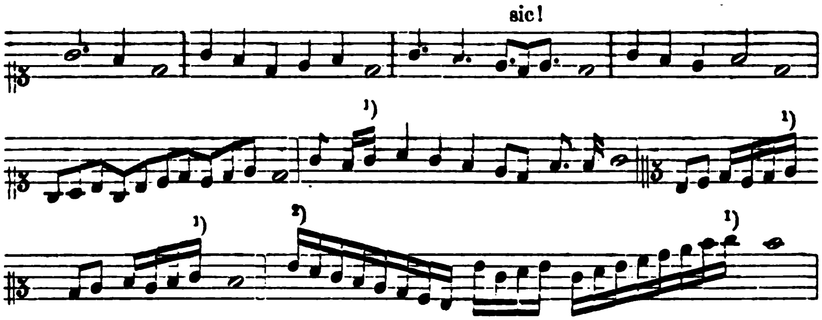
Anfänglich glaubte ich die Verfasser wollten durch diese Beispiele dem Schüler zugleich den Begriff der Tonart beibringen, doch bin ich davon zurückgekommen, da ein Beispiel wie das andere behandelt ist, während man doch die plagalen von den authentischen im Tonumfange unterscheiden müsste.
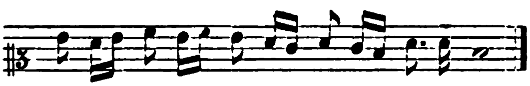
Bogen F 1 werden die Etuden, die stets eine Zeile lang sind und über beide Seiten hinweglaufen, durch neue Regeln unterbrochen, die sich auf das Tempus (Taktarten) beziehen, sie werden in *„sesqualtera, sesquitertia* und *proportion sesquiquarta“* eingeteilt. Die darauf folgenden Übungen beginnen mit dem $^5/_4$ Takt und tragen als Taktzeichen den Kreis und Halbkreis:



88 Übungen folgen diesen ersten im $^5/_4$ Takt, jede eine Zeile lang quer über beide Seiten, von der Sekunde bis zur Quinte auf- und absteigend.

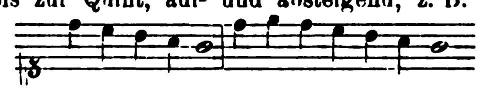
Bogen J 3 beginnen Übungen über verschiedene Motive, die variiert werden, z. B.



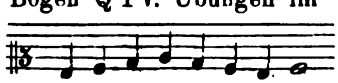


[1] nur die letzte Note hat die 2 Fahnen der Sechzehntelnote, während die vorhergehenden nur 1 Fahne haben, die aber bei [2] sämtliche Noten zusammenzieht und zwar nach der Richtung der herab- und heraufsteigenden Noten im Zickzack.

Bogen K 2 v. folgen „Chadenzia prima", 10 Übungen. Dann neue Regeln über die „proportion sesquiquarta". Die Beispiele tragen die Taktzeichen von Kreis nebst Halbkreis und C3. Jeder Takt enthält $^6/_4$. Die Übungen beginnen wieder mit dem Sekundenschritt und gehen bis zur Quint, auf- und absteigend, z. B.

 etc.
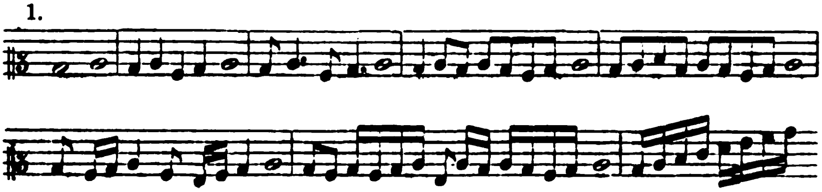
Darauf folgen Bogen Q 1 v. Übungen im $^7/_4$ Takt
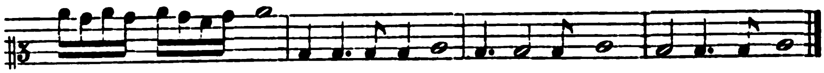
 etc.

Den Schluss von Bogen R 2 v. ab bilden wieder Regeln, die verschiedenen Variationen eines einfachen Intervallenschrittes betreffend, nebst einigen wenigen Beispielen. Das vorletzte Blatt bringt nochmals Abbildungen der Schnabelflöte mit ihren Griffen und darunter stehenden Tönen, jede Abbildung, 26 an der Zahl, trägt abwechselnd die Buchstaben V oder S. Der Sinn ist mir unklar. Die letzte Seite bringt einen Inhaltsanzeiger der Kapitelüberschriften und die Druckerfirma.
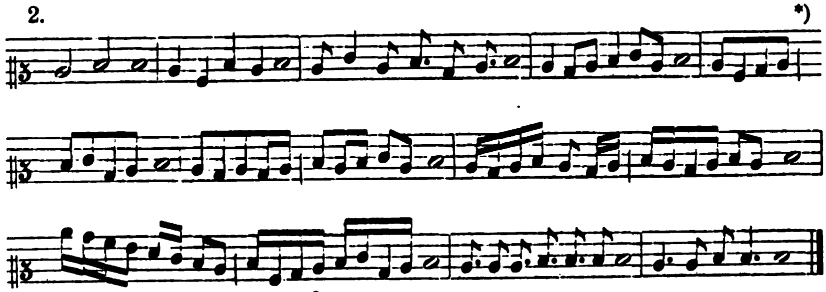
Ich lasse nun einige Beispiele folgen:

1.
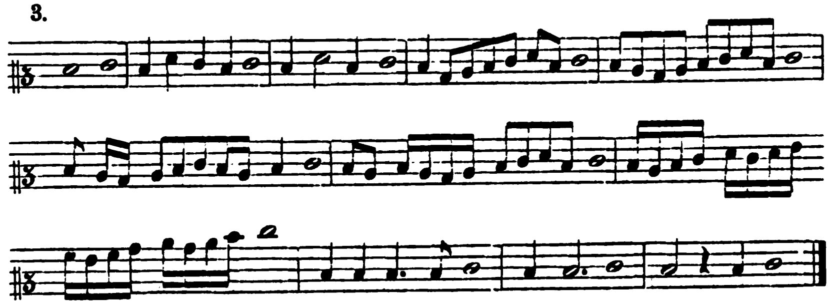




2.
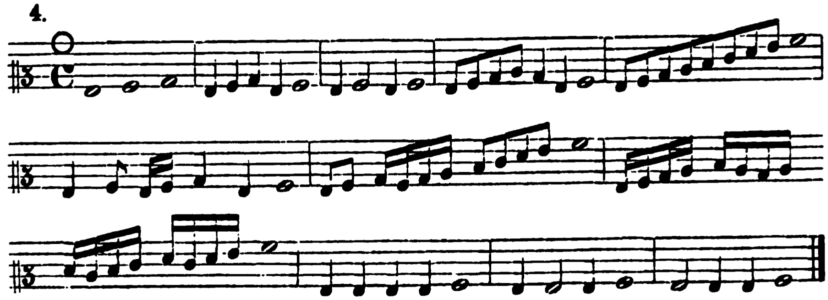


*) Vielleicht Atemzeichen?
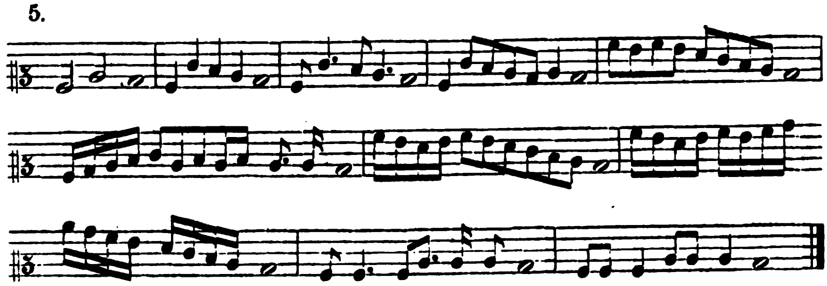
3.



4.



5.



Man wird sich nun ein Bild machen können wie die Übungsstücke für die Viola und den Violone aussehen, sie werden auf denselben Grundsätzen beruhen, nur vielleicht im Tonumfange etwas gröfser sein, obgleich man wohl kaum die erste Lage überschritten haben wird. Vielleicht lässt sich der glückliche Besitzer der beiden Bücher erbitten uns eine Beschreibung davon zu geben. Ich möchte übrigens noch darauf aufmerksam machen, dass eine Violinschule fehlt und sie wohl auch vor 1600 nicht zu erwarten ist. Schade dass uns die Pariser Nationalbibliothek so verschlossen ist und sich dort niemand findet, der für dieses Feld Interesse hat.

Eine Probe.

Ich teile eine Biographie über einen älteren Meister hier mit, um eine Probe zu geben, in welcher Weise ich beabsichtige die Artikel in dem projektierten Quellen-Lexikon abzufassen. Die Liste der Werke ist nur soweit fertig als mir die Quellen bis heute bekannt sind, doch kommt es augenblicklich nicht auf eine vollendete Biographie an, sondern nur auf ein Beispiel, wie ich die Aufgabe auffasse, und ersuche ich die Herren Fachgenossen mir Ihr Urteil gefälligst kund zu thun und mit Hand anzulegen das weitschichtige Material zu bewältigen.

Eitner.

Croce (Giovanni) *Chiozzotto*, auch *da Chioggia*, *Joannes a Cruce*, *Crux Clodiensis*, oder *Zuanne Chiozzotto*. Geb. in Chioggia (Venedig) um 1557 oder 1559, da er in den zweimal vorhandenen Todesanzeigen das einemal ein 50-, das anderemal ein 52jähriger Mann genannt ist. Gest. 15. Mai 1609 zu Venedig. Unter Zarlino war er wahrscheinlich Chorknabe an S. Marco in Venedig. Er trat in den Priesterorden und war an der Kirche S. Maria Formosa angestellt. Sein Testament unterzeichnet er mit „Pre Zuanne de Cruce, prete titolato della Chiesa di S. Maria Formosa et maestro di Cappella della Chiesa di S. Marco". Anfänglich Contraltist an S. Marco mit 36 Dukaten Gehalt, erhält er am 13. Juli 1586 ein Geschenk von 15 Duk. und am 14. Nov. 1590 wird sein Gehalt auf 50 Duk. erhöht. 1593 wurde er Lehrer am Seminario, einer Erziehungsanstalt für künftige Kapellmitglieder, und ist in den Listen mit dem Namen Zuanne Chiozzotto gezeichnet. Von 1595 ab nennt er sich auf den Titeln seiner Werke Vicekapellmeister. 1599 ist er mit „Archimusico" gezeichnet, was wohl dasselbe bedeutet. Den 13. Juli 1603 wird er zum Kapellmeister mit 200 Duk. Gehalt ernannt. (Caffi, Storia d. mus. Ven. 1854, I. 43, 55, 200. — Haberl, Jahrb. 1888, 49 — Ambros 3, 504. — Proske, Mus. divina 4, XXXII.) — Seine Werke sind folgende:

1585. 1. lib. Madr. 5 v. Ven. Gardano. 22 Nrn. [B. Danzig, 5 Stb. — B. Augsb. C. — Bologna, 5 Stb. — B. Brüssel, 5 Stb. — Rom, B. Angelica.]

1590. 1. lib. Madr. 6 v. Ven. Giac. Vincenti. 21 Nrn. [B. Kassel, 6 Stb.]

1591. Compietta, 8 v. Ven. Vinc. [Bologna.]
1592. 2. lib. Madr. 5 v. Ven. Vinc. [Bologna. — B. Berlin: Vta.]
1594. Motetti 8 v. Commodi per la voci, e per cantar con ogni stromento. Ven. Vinc. 18 Mot. [B. Kassel, 8 Stb. — Bologna.]
— Ausg. 1599 ib. [B. Berlin 8 Stb. — B. Danzig 8 Stb. — brit. Museum C II.]
— Ausg. 1603 ib. [B. Augsb. 9 Stb. — B. Proske. — B. München. — Bologna.]
— Ausg. 1607 ib. [B. Breslau 9 Stb. — B. Berlin 8 Stb. — B. München. — Bologna.]
— Ausg. 1615 ib. [B. Kgsbg. 7 Stb. (fehl. T. B II.)]
1595. Canzonette 4 v. lib. 1. rist. Ven. Vinc. 21 Nrn. [B. Kassel 4 Stb. — brit. Mus. C.]
— Ausg. 1598 ib. [B. Danzig 4 Stb. — brit. Mus. C. — Bologna.]
— Ausg. 1604 ib. [B. Augsb. 4 Stb.]
1595. Triaca musicali, diversi Capricci 4—7 v. Ven. Vinc. 15 Nrn. [B. Kassel 1 Stb.]
— Ausg. 1596 ib. [B. Danzig 7 Stb.]
— Ausg. 1597 ib. nach Fétis, der den Inhalt von 7 Nrn. genau verzeichnet und sie in Part. gesetzt hat.
— Ausg. 1607 ib. [Bologna.]
1596. Messe a 8 v. Ven. Vinc. 3 Messen. Missa: Decantab. in Cod. 34, B. Münch. [Bologna. — B. Münch.: Partitura delle Messe 8 v.]
— Ausg. 1600 ib. [B. Berlin C 2. — Bologna.]
— Ausg. 1604. 3. ed. ib. [B. Proske. — Archiv der Lateranbasilica zu Rom.]
— Ausg. 1607 ib. [B. Proske.]
— Ausg. 1612 ib. [B. Proske. — Bologna. — Upsala C 1. A 2. B 2. — B. Haberl B 1.]
1596. Salmi che si cantano a Terzo, con l'Inno Te Deum e i Salmi Benedict. e Miserere a 4 v. Ven. Vinc. [B. der Accad. di S. Cecilia in Rom, 8 Stb.]
— Ausg. 1603. [Kathedr. in Pistoja.]
1597. Vespertina omnium solem. psalmod. 8 v. Ven. Vinc. 19 Ps. u. 1 Magnif. [Bologna.]
— Ausg. 1603 ib. [Bologna.]
— Ausg. 1608 ib. [Bologna. — Im Ms. B. Augsb. Nr. 37.]
1597. Motetti 4 v. lib. 1. Ven. Vinc. 22 Nrn. Proske druckt im 4. Bde. 8 Mot. ab. [B. Berlin 4 Stb. — Bologna.]
— Ausg. 1599 ib. [B. Danzig 4 Stb. — Bologna.]
— Ausg. 1605 ib. [B. Proske. — Kathedr. in Pistoja.]
1598. Novi pensieri mus. 5 v. rist. Ven. Vinc. 20 Madr. [B. Lpz. — Bologna. brit. Mus. C.]
NB. Canal's Bibl. in Crespano soll eine Ausg. v. 1594 besitzen.
1599. Septem psalmi poenitent. 6 v. Nrnbg., Kaufmann. Der ursprüngl. italienische Text ist von Joh. Ingolstetter, Medic. D. ins Latein. übersetzt, wie eine hds. Notiz auf dem Cantus des Exempl. im brit. Mus. anzeigt. [B. Brieg 6 Stb. — Marienkirche in Danzig 5 Stb., T. fehlt. — B. Berlin 6 Stb. — B. Liegnitz 6 Stb. — Musikfreunde in Wien 6 Stb. — B. Brüssel 6 Stb.]
— Ausg. 1603. Li sette Sonetti penitentiali a 6 v. Rist. Ven. Vinc. [brit. Mus. 5 Stb., VI. fehlt.]
— Ausg. 1608 mit englischem Text: Musica sacra to six voyces, composed in the Italian tongue by R. H. Newly Englished. London, Thom. Este. [brit. Mus. 6 Stb.]
1599. Messa 5 e 6 v. Ven. Vinc. 4 Mess. [Marienkirche Danzig 5 Stb., A. fehlt. — B. Proske. — Bologna.]
1601. Canzonette 3 v. lib. 1. Ven. Vinc. [Bologna. — B. Canal in Crespano.]
1601. Sacrae cantiones 5 v. Ven. Vinc. [Bologna.]
— Ausg. 1605 ib. [B. Mnch. — B. Berl. C. T. B. V.]
1603. Devotissime Lamentat. et Improper. con le Lezione 4 v. Ven. Vinc. [Bologna.]

1604. Mascherate piacevoli e ridicolose per il Carnevale a 4—8 v. lib. 1. Rist. Ven. Vinc. [Bologna. — brit. Mus. A.]
1605. Magnificat 6 v. di Joanno a Cruce. Ven. Vinc. [Bologna 6 Stb. — B. Mnch. fehl. C. u. VI. — brit. Mus. VI. — Haberl Partit. hds.]
1605. Motetti 8 v. lib. 2. Ven. Vinc. 16 Nrn. [B. Mnch. — B. Augsb. 6 Stb. fehl. B1. A2. — brit. Mus. 7 Stb. fehlt A2]
— Ausg. 1609 rist. ib. [B. Bresl. 8 Stb. brit. Mus. T2.]
1607. Madr. 4. lib. 5—6 v. Ven. Vinc. 20 Nrn. [B. Augsb. 5 Stb., B. fehlt. — B. Cassel 2 Stb.]
1610. 9 Lamentationi 4 v. Ven. Vinc. [Bologna 4 Stb.]
1610. Sacre cantilene concertate a 5 et 6 v. con i suoi Ripieni à 4 v. et il Basso per l'organo. Rist. Ven. Vinc. [Bologna. Ed. v. Vinc. Spontono am 17. Dez.]
— Ausg. 1612 ib. [Upsala A. B. V. — brit. Mus. VI. — B. Berlin 11 Stb. v. 1612 u. 1613.]

In alten Samlwk. u. neuen Ausgab., siehe Eitner, Bibliogr. u. Verz. nebst Nachtrag, M. f. M. IX.

Mss. in Augsburg, Brüssel, Liegnitz, Königsberg, München, brit. Museum.

Mitteilungen.

* Emerich Kastner's Musikalische Chronik (Wien VIII, Lammgasse 9) zeigt die anerkennenswerte Bestrebung neben den Tagesneuigkeiten hauptsächlich der Musikwissenschaft zu dienen. Es wurde letzthin bereits ein Artikel über Lesueur und Berlioz erwähnt und lassen sich diesem noch andere hinzufügen, wie „Zur Geschichte des Kirchenchors und der Kirchenmusik in Lübeck" von C. Stiehl, ein chronologisches Verzeichnis der Werke Franz Liszt's, welches man allerdings etwas sorgfältiger ausgearbeitet wünschen könnte. Ein „Moniteur Musical" d. h. nämlich, um deutsch zu reden, ein Verzeichnis von Musikern, Musikschriftstellern, Virtuosen und Sängern mit Daten und einem kurzen Verzeichnis ihrer Werke. Ferner ein Verzeichnis der Opern, die von 1781—1881 im Nationaltheater nächst der Burg und im Kärntnerthortheater in Wien aufgeführt worden sind. Leider fehlt hierbei die Angabe, ob die Partituren davon noch existieren und wo sie liegen. Wann werden wir einmal soweit kommen, dass bei Anführung eines älteren Werkes die Angabe des Fundortes als das Allernotwendigste betrachtet wird. Freilich macht dies mehr Mühe, dass es aber erreichbar ist, hat v. Köchel in seinem Fux bewiesen, in dem er ein Verzeichnis der in Wien aufgeführten Opern von 1631—1740 mitteilt, bei denen er stets das Vorhandensein der Partitur mit Fundort nachweist und dort, wo ihm der Nachweis fehlt, die Quelle verzeichnet, woher sich die stattgefundene Aufführung beweisen lässt.

* Die schon letzthin erwähnten photographischen Nachbildungen von Musiker-Portraits (1887, p. 160, betitelt Das Reich der Töne) in Medaillonform in der Gröſse von $2^1/_2 + 3^1/_2$ cm liegen jetzt in einem stattlichen elegant gebundenen Foliobuche zum Preise von 7,50 Mk. vor. Jede Platte, 14 an der Zahl, enthält 30 bis 33 Portraits, wie es scheint, nach den Nationalitäten geordnet, doch ist das Prinzip nicht streng festgehalten. Die erste Platte enthält Italiener: Palestrina, Frescobaldi, Scarlatti, Durante, Leo, Porpora, Marcello, Martini bis zu den neueren Verdi, Boito, Bazzini u. a. Die zweite bis sechste Platte sind den deutschen Künstlern gewidmet,

doch haben sich der Niederländer Lassus, die Ungarn Liszt und Kéler Béla und der Slave Nicodé hinein verirrt. Die ältere Zeit ist fast gar nicht vertreten, nur Platte 2 enthält Schütz, Bach und Händel, die übrigen gehören dem 18. Jahrh. an und einige schon dem 19., wie Schubert, Fesca, Ries und Kuhlau. Hätte der Verleger Wilhelm Streit in Dresden einen Musikhistoriker zu Rate gezogen, so wäre er in den Besitz manches alten deutschen Meisters gelangt. Platte 3 bis 6 enthalten mit Ausnahme von 2 Portraits nur Männer des 19. Jahrh. Die Portraits sind meistens von guten Stichen oder Photographieen genommen, mit Ausnahme Mendelssohn's, der kaum wiederzuerkennen ist, und ist es ein Vergnügen die Reihe unserer kleinen und grofsen Meister zu betrachten. Die 7. Platte gehört den Franzosen: Couperin, Lully, Rameau, Gretry, Mehul bis Gounod, Maillart, Massé u. a. neueren an. Die 8. den Engländern, Schweden und verschiedenen anderen Künstlern, die nicht hierher gehören, wie Dvořak, Smetana, Dannreuther u. a., selbst die Künstler, wie Ernst Pauer und Benedict gehören nicht unter die Engländer. Hawkins' History of Music hätte dem Herausgeber eine treffliche Ausbeute gewährt. Die 9. Platte enthält einige amerikanische Künstler, Niederländer und Belgier. Hier hätte Gretry seinen Platz gehabt und nicht unter den Franzosen. Damrosch unter die Amerikaner zu stellen ist mehr wie kühn. Die 10. Platte bringt Russen und ein Gemisch von Nationalitäten. Platte 11 enthält nur berühmte Geiger; von Tartini ab bis Ondriczek. Platte 12 dagegen 17 Violin- und Klaviervirtuosinnen und 14 Klaviervirtuosen der neueren Zeit. Platte 13 werden die Pianisten der neuesten Zeit fortgesetzt und den Schluss bilden 13 berühmte Sänger. Platte 14, die letzte, ist berühmten Sängerinnen gewidmet, darunter die älteren Mara, Pasta, Catalani, Malibran bis herauf zur Lucca, Patti und Sembrich. Diese kleine Revue wird gewiss die beste Empfehlung sein der interessanten und wertvollen Sammlung eine weite Verbreitung zu verschaffen. Die kurzen beigegebenen Biographieen entsprechen vollkommen ihrem Zwecke. Sie sollen den Beschauer nur orientieren.

* In London hat sich seit 1886 ein Verein gebildet, der sich „The Bach Choir" nennt und Werke älterer Zeit zur Aufführung bringt, sowohl Gesangs- wie Instrumentalwerke. Die Programme, von denen mir viere vorliegen, sind mit Ausführlichkeit und Sachkenntnis gearbeitet. Sie enthalten nicht nur den Text in der Originalsprache und englischer Übersetzung, sondern auch Biographisches über den betreffenden Komponisten und kritisierende Anmerkungen, sogar Mitteilung von Themen. Die Wahl der Komponisten umfasst alle Länder und reicht vom 16. Jahrh. bis zur Neuzeit. So enthält das Programm vom 20. Dezemb. 1887 einen Gabrieli, Palestrina, Praetorius, Gibbons, Sweelinck, Tartini, Sam. Wesley, Parry, Pearsall und zwei vierstimmige Chöre von Brahms. Andere wieder Kompositionen von J. Chr. Bach, Anerio, Händel, Byrd, Bull, Dowland, Morley u. a. Andere sind wieder nur der neueren Musik geweiht: Beethoven, Schumann etc.

* In die Gesellschaft für Musikforschung sind neu eingetreten die Herren Richard Bertling in Dresden, Theodor Carstenn in Elbing, Fr. Niecks in Dumfries (Schottland), Wllm. Barclay Squire in London und Wilhelm Weber in Augsburg.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog der päpstl. Kapelle, Bogen 14. 2. Das Buxheimer Orgelbuch, Bogen 7.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 3.

Melchior Schild oder Schildt.

(H. Panum in Kopenhagen.)

Zu den Vielen, deren Namen ihrer Zeit von einer gewissen Glorie umgeben waren, jedoch später wieder vergessen wurden, gehört auch der einst hochberühmte *Melchior Schild* im 17. Jahrhundert, Organist an der Jakobs- und Georgenkirche in Hannover. Seine Ausbildung erhielt er nach Gerber von dem berühmten Sweelinck in Amsterdam, dem Haupte einer ganzen Organistenschule, der daher scherzhaft als „Organistenmacher" bezeichnet wurde.

Obgleich Schild's Name jetzt so gut wie vergessen ist (in der Musikgeschichte wird er nur noch flüchtig unter den Schülern Sweelinck's genannt) scheint er doch mit vollem Rechte seinen Zeitgenossen in hohem Grade imponiert zu haben. — Sowohl Walther als Gerber teilen uns mit, dass er „nach Gefallen durch sein Spiel Lachen oder Weinen erregen konnte", und der Herzog von Hannover hielt ihn, sagt man, so hoch, dass er ihn oft in seinem eigenen Wagen zu Hofe holen liefs, um sich mit seinem Gefolge an seiner Kunst zu erfreuen. Es könnte uns beinahe unbegreiflich erscheinen, dass der Name eines solchen Mannes jetzt so gut wie vergessen ist, fände man dieses nicht durch Gerber's Vermutung erklärt, dass er seine Kompositionen durchaus nicht habe drucken lassen wollen. Daher kam es, dass schon zu Gerber's Zeiten nur noch die Bearbeitungen der beiden Choräle: „Christ, der du bist der helle Tag" und „O Vater,

allmächtiger Gott", welche sich in einem Orgel-Tabulaturbuche von 1673, von einem gewissen *G. V. Scharffe* gesammelt, bekannt waren. Möglicherweise ist mit der Zeit auch dieses Buch verschwunden, aber zum Glücke sind jetzt auch anderswo Beweise aufgetaucht, welche Schild's grofse Bedeutung als Orgelkomponist bezeugen können.

Angeheftet an einen Band deutscher Oden und Lieder, 1642 von *Gabriel Voigtländer* herausgegeben und Christian dem Vierten, König von Dänemark gewidmet, fand ich bei meinen Nachforschungen in der königlichen Bibliothek in Kopenhagen kürzlich ungefähr zwanzig Blätter, worauf in deutscher Tabulatur eine kleine Sammlung Klavier- oder Orgelstücke geschrieben waren. Bei näherer Untersuchung erkannte ich, dass ich es hier mit keinem Komponisten gewöhnlichen Schlages zu thun hatte. Die hübsche Melodie, die tüchtige kontrapunktische Behandlung, alles verriet einen Komponisten von ungewöhnlicher Begabung. Das erste Stück war nur mit *M. S.* unterzeichnet, jedoch beim zweiten, einer „Paduana Lagrima", stand unter dem Titel des Stückes deutlich der volle Name *M. Schildt* und zweifelte folglich nicht mehr daran, dass ich hier zwei Kompositionen von Sweelinck's berühmtem Schüler, dem einst ebenfalls berühmten Melchior Schild, vor mir hatte. Ich teile beide Sätze mit.
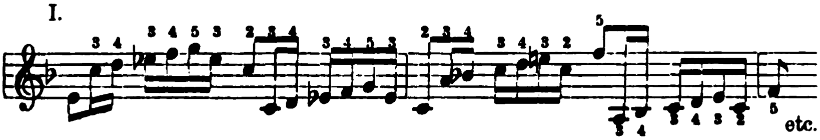
Der erste besteht aus Variationen über das deutsche Lied „*Gleich wie das Feuer*". Man erkennt hieran den Schüler Sweelinck's, der dieselben gern dazu anleitete Variationen über Lieder zu schreiben. Als Beispiele liegen bereits die Arbeiten von Scheidt, Steigleder und nun auch von Schild vor. Hieran sollte der Schüler seinen Formensinn bilden, um dann selbständig Themen erfinden zu können. Schild's harmonische Behandlung des Themas ist voll und wohlklingend. Der Querstand am Ende des ersten Teils, der zwischen *b* und *h* entsteht, verletzte das damalige Ohr nicht, gerade wie der unvermittelte Übergang in Takt 10 von *d fis a* nach *b d f* ihnen nichts Anstöfsiges war. Die genaue Beachtung von konsonierenden und dissonierenden Intervallen, sowie die Reinheit der Grundtonart festzuhalten, dies waren ihre obersten Gesetze. Eine Septime dagegen frei einzusetzen, war ihrer Ansicht nach die gröfste harmonische Härte. So ändern sich die Zeiten, die Ansichten und mit ihr das Gefühl für Wohlklang. Die 1. Variation schon als 2. zu bezeichnen war damals allgemein Gebrauch. Man scheint schon die harmonische Ausschmückung des Themas für eine Veränderung der Liedmelodie gehalten zu haben (siehe die neue Ausgabe der Sweelinck'schen Orgelstücke von Eitner, Berlin bei Simrock, p. 48). Die 2. Variation zeigt das Thema noch deutlich in allen

melodischen Wendungen, während die 3. und letzte dasselbe in rollende Läufe auflöst. Also ganz dasselbe Verfahren, wie es noch hundert Jahre später gehandhabt wurde.
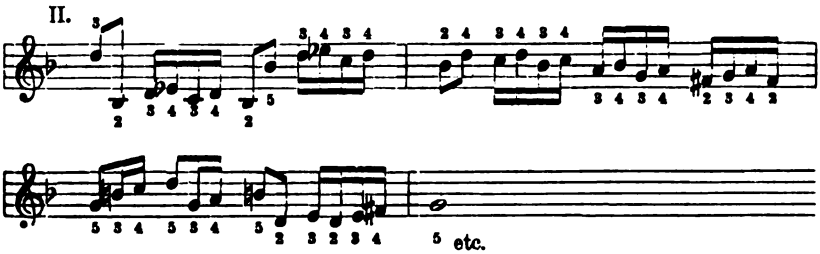
Die zweite Nummer ist mit „Paduana lagrima" überschrieben. Diese Art Paduanen oder Pavanen scheinen damals sehr beliebt gewesen zu sein, denn von dem englischen Lautenisten *John Dowland* erschien am Anfange des 17. Jahrhunderts eine Sammlung, welche betitelt ist „Lachrimae, or seven teares figured in seven passionate pavans", von denen sich auch eine in Thysius' Luitboeck befindet (Neudruck p. 309). Obgleich die einzelnen Abschnitte weder getrennt, noch durch das Wort Variation gekennzeichnet sind, so treten doch die Abschnitte und die variationartige Behandlung deutlich hervor. Schildt zeichnet sich auch hier wieder als geschickter Melodiker und Harmonist aus. Besonders auffallend ist der öftere Gebrauch des Nebenseptimenaccordes h d f a in der 2. Umkehrung.

Aufser diesen beiden Sätzen von Schildt enthält der handschriftliche Anhang noch zwei variationartige Bearbeitungen einer englischen *Mascharada*, auch als „Judentantz" bezeichnet. Die erste ist mit den Anfangsbuchstaben H. S. M. und die andere mit P. R. R. überschrieben. Die hierunter versteckten Autoren lassen sich vorläufig nicht bestimmen. Ihre Arbeiten erwecken wenig Interesse, nur die hin und wieder eingeschriebenen Fingersätze bestätigen den seltenen Gebrauch des Daumens in damaliger Zeit. Ich teile davon einige Beispiele mit:

I.
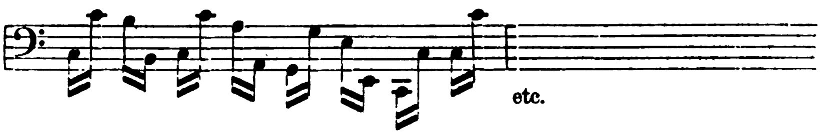


II.
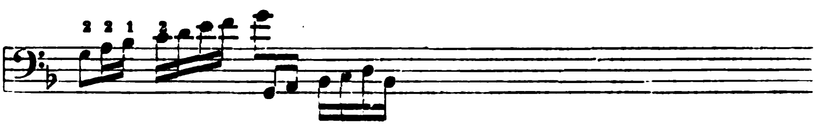


Ganz ohne Daumen reichte man freilich schon damals nicht immer aus. Eine Stelle wie die folgende ist doch wohl ohne denselben kaum denkbar?

Linke Hand.



Dass der Daumen wirklich auch benutzt wurde zeigt folgende Stelle, wo er obendrein noch auf eine Obertaste verwendet erscheint:
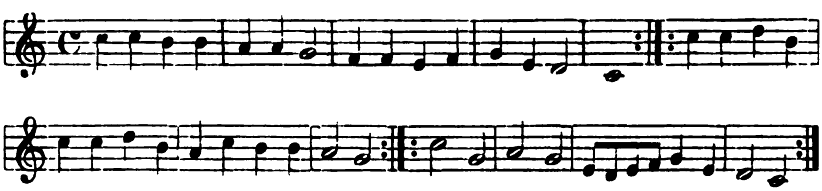


Wie man sieht, werden in unsrer Sammlung für den Fingersatz schon die Zahlen 1 2 3 4 5 benutzt, also nicht mehr wie hundert Jahre vorher bei Ammerbach und noch heutigen Tages in England 0 1 2 3 4.

Am wenigsten bedeutend scheint mir die Courant-Sarabande, welche den Platz zwischen den beiden Mascarada's einnimmt, und wie die zweite derselben mit P. R. R. bezeichnet ist.

Das letzte Stück der Sammlung trägt die Überschrift: „frantzösisch's Liedelein" aber ohne Angabe des Komponisten. Die Melodie zeichnet sich durch grofse Einfachheit und Volkstümlichkeit aus und mag hier einen Platz finden:

Frantzösisch's Liedelein.



Bei den nun hierauf folgenden Variationen führt die rechte Hand unverändert stets obige Melodie aus, während die linke sich in freier Figuration bewegt. Die Anwendung von gebrochenen Oktavenpassagen sieht schon recht modern klaviermäfsig aus.

Das Gebetbuch

der hl. Elisabeth von Schönau. Nach der Originalhandschrift des XII. Jahrhunderts herausgegeben von *F. W. E. Roth.* Ein Beitrag

zur Geschichte der Liturgie, Musik und Malerei. Mit Nachträgen zu des Herausgebers Werk: Die Visionen der heil. Elisabeth und die Schriften der Äbte Ekbert und Emecho von Schönau. Augsburg, Verlag des litterarischen Instituts von Dr. Max Huttler, 1886.

Das Werkchen enthält 76 Seiten in 8⁰ und IV Tafeln. Das Blatt vor dem Titel ziert eine Abbildung der Kreuzigung Christi. Seite I und II nimmt das Vorwort ein, Seite III bis VIII incl. die Beschreibung des Codex, der dem 12. Jahrhundert angehört. Seite V ad 6 passiert dem Herrn Herausgeber der Irrtum, dass er die innerhalb des Textes vorkommenden Buchstaben P. und a. für Presbiter und Aecolith liest, während sie unzweifelhaft Psalm und Antiphon zu lesen sind. Seite 9 bis Seite 54 enthalten Gebete zu verschiedenen Heiligen, zu besondern Anlässen, zur h. Eucharstie, 3 Offizien, welche für Liturgiker von Interesse sind. So Seite 16 das Offizium auf die hl. Dreifaltigkeit. Dasselbe beginnt mit der Vesper vom Dreifaltigkeitsfeste, wie wir sie noch jetzt haben, nur mit dem Unterschiede, dass dieses Offizium nur 4 Antiphonen und 4 Psalmen hat. Woher die Überschrift zur Antiphone zum Magnificat „In evangelio" genommen ist, kann ich mir nur daraus erklären, dass das Magnificat aus dem neuen Testamente genommen ist, während die Psalmen dem alten Testamente angehören. Das Seite 32 beginnende Officium defunctorum enthält die dazu gehörigen Gesänge in Neumenschrift ohne Linien. Von Seite 55 bis 59 finden sich sauber und korrekt abgedruckt in neumierter Notation fünf Sequenzen auf die Marienfeste, eine Sequenz *de spiritu sancto* und ein Teil des *Gloria in excelsis*. Hieran schliefsen sich noch einige Gebete. Seite 61 bis 63 giebt der Herr Herausgeber sachliche Bemerkungen, und diesen folgen 8 Seiten Nachträge zu: Die Visionen der h. Elisabeth. Tafel I — III enthalten den Gesang *Amor patris* in bloſser Neumenschrift und Tafel IV schmückt eine sehr schön ausgeführte Initiale. Bezüglich des Officiums de sancta trinitate bemerkt der Herr Herausgeber S. 61 ad 18. „Wahrscheinlich ist dieses ein dem Kloster Schönau eigentümliches Officium"; und S. V ad 6. „Ob dieses ein altes Officium der Trierer Diözese oder eine Arbeit Ekbert's ist, wage ich nicht zu entscheiden, in den gedruckten liturgischen Büchern der Diözese Trier fand ich den Text nicht vor" etc. Es scheint dem Herrn Herausgeber ein trierisches Antiphonale nicht vorgelegen zu haben; daselbst findet sich der gröſsere Teil des Officiums, wenn auch in etwas veränderter Ordnung vor. Das Werkchen ist für den Liturgiker zu empfehlen. Die Sequenzen mit neumierten Melodien liegen mir auch in Orginalen vor und herrscht zwischen denselben und den hier wiedergegebenen völlige Übereinstimmung; die neumierten Gesänge aus dem Officium defunctorum begegnen mir hier zum erstenmale. Ausstattung und Schrift sind durchaus anerkennenswert. Ein Preis ist nicht angegeben.

Bohn.

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quantz.**

(Fortsetzung.)

Die Trompetengeige. Ein alterthümliches musikalisches Instrument. Von Bechstein: Archiv des Hennebergischen Alterthums-Vereins, hg. von Gutgesell und Kümpel. I, 1. Meiningen.

Ausser Gebrauch gekommene Musikinstrumente (der Linterculus, oboe d'amore, die Nagelharmonika, die irländische Harfe), von demselben: Daselbst I, 2.

Ueber Harmonika und ähnliche Instrumente, nebst Bemerkungen über Harmonikaten überhaupt, von Quandt: Lausitzische Monatsschrift. Görlitz. 1797.

Die Zittauische Gegend in Bezug auf Pflege der Musik, von Schiffner: Das neue Lausitzische Magazin. XIX. Görlitz.

Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen, von Voigt: Abhandlungen einer Privatgesellschaft in Böhmen zur Aufnahme der Mathematik, Geschichte und Naturgeschichte; hg. von J. Edler v. Born. I. Prag. 1775.

Zustand der Musik im 16. Jahrhundert: Würtembergische Jahrbücher, hg. von Memminger. 1826. S. 98.

Gelehrten- und Künstler-Belohnungen im 16. und 17. Jahrhundert, von Heller: Archiv für Geschichte und Alterthumskunde des Obermainkreises, hg. von Hagen und Dorfmüller. II, 3. Bayreuth.

Bestallung des Hausmanns zu Helmstedt, 1685: Braunschweigisches Magazin 1861, 2. St.

Ueber das älteste deutsche Theater: Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Oberschwaben. II. Ulm. 1844.

Ueber die erste in Karlsbad aufgeführte italienische Oper, von de Carro: Jahrbücher des böhmischen Museums für Natur, Länderkunde, Geschichte, Kunst und Literatur. I. Prag. 1830.

(Fortsetzung folgt.

Mitteilungen.

* Pater Georg Benedict im Stifte Kremsmünster war ein großer Verehrer des Liederkönigs *Schubert*. Von diesem erhielt er einmal ein Autograph, das noch in Kremsmünster ist. Es ist das Lied „*Du liebst mich nicht*", Gedicht von Graf v. Platen;

es sind 2 Blätter in Querformat, beide beschrieben — 16zeilig. Notenpapier — und anderen beigebunden und arg beschnitten, aber unzweifelhaft echt. Von Schubert ist noch das Manupropr. sichtbar und „Platen Juli 1822". Bei Reißmann „Franz Schubert sein Leben und sein Wirken", Berlin 1873, ist das Lied als 59, 1, und aus dem Jahre 1823 datiert. Das Autograph weicht von der gedruckten Ausgabe (Amoll) durch die Tonart (Gismoll) ab und durch die Einschiebung eines Taktes nach dem 15. Takte, kurz vor dem Schlusse. Es ist möglich, dass Schubert dieses Lied in Kremsmünster komponierte, weil er öfter dort weilte. *Carl Guny.*

* Die im vorjährigen Jahrgange gestellte Frage, was verstanden die Alten (16. Jahrh.) unter Harmonia, findet ihre Erledigung durch Glarean's Dodecachord, 2. Buch, Kap. 39, p. 179, neue Ausgabe p. 131. Derselbe fordert hier nämlich den Leser auf, nach den auf den vorhergehenden Blättern erörterten Modi (Tonarten) und den Mustern der mitgeteilten Gesänge selbst zu versuchen eine Harmonie, oder wie man es gewöhnlich nennt, den Tenor für irgend ein Gedicht zu erfinden. Glarean, obgleich er kurz vorher erklärt, er sei kein Komponist, teilt doch eine Anzahl Melodieen oder Tenore, oder wie er stets sagt Harmonieen seiner Erfindung zu Horaz' Oden mit. Der lateinische Wortlaut ist folgender: Nempe ut admonerem Lectorem rei, tam etsi non admodum magnae, huic tamen negocio aptissimae, posteaque nunc omnium Modorum naturam hoc libro didicerit, dignetur saltem tentare, si ipse ad aliquam horum formam alicujus carminis Harmoniam, sive, ut vulgo vocant, Tenorem quempiam invenire queat, qui auribus dulciter etc. Also verstand man einst unter Harmonie eine Melodie, einen Tenor, demnach stets einen einstimmigen Gesang.

* Dr. *Wilh. Schell*, geh. Hofrat und Professor: 1. Über das musikalische Gehör und seine Ausbildung beim Unterricht. Berlin 1883, Rosenthal & Co. in 8°, 40 S. 2. Der Dualismus in der akustischen Grundlage der Musik. Ein Vortrag, gehalten am 27. Mai 1887 in Karlsruhe. Broschüre ohne Titelblatt, in 8°, 14 S.

* Die ersten drei Aufführungen des Messias von Händel in Deutschland. *Otto Kade.* Broschüre ohne Titelblatt. In 8°. 10 S. Demnach fand die erste Aufführung 1775 in Hamburg statt, dann folgte 1777 Manheim und 1780 Schwerin i./Mcklbg. Aufser dem Nachweise dieser drei Aufführungen, ist die Frage in betreff der deutschen Übersetzung aufgeworfen und nach allen Seiten hin untersucht, ohne zu einem Resultate zu gelangen.

* Ein vergessenes Streichinstrument (Viola Baryton) von Dr. *H. Eichborn.* Zeitschrift f. Instrumentenbau, Leipzig. Paul de Witt, 1877, Nr. 6/7. Neben der Abbildung des Instrumentes wird eine sorgsame Beschreibung, seine Behandlung und Verbreitung mitgeteilt.

* Herr *Leo Liepmannssohn* in Berlin verdient wegen seines neuesten Kataloges Nr. 62 antiquarischer Bücher und Musikalien das gröfste Lob und zwar wegen der vorzüglichen Beschreibung der Werke. Nicht nur die Titel sind zum grofsen Teile vollständig mitgeteilt, sondern auch der Verleger, oft auch der Inhalt und die Seitenzahl verzeichnet. Seltene Werke sind sogar mit einer biographisch und bibliographisch umfangreichen Beschreibung versehen, wie das Guitarrenbuch von Milioni unter Nr. 95 und die Comedien von Gillier unter Nr. 281. Wenn andere Antiquariate in ähnlicher Weise arbeiteten, dann würden wir bald zur besten Bibliographie der Musiklitteratur gelangen. Der Inhalt des Kataloges besteht zum gröfsten Teile aus Kammermusik des 18. Jahrh., meist seltene Werke, aus neueren Büchern und Musikalien.

* Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 1. Bd. Vom Jahre 1841 bis 1853 (ohne Vorwort, 298 S.). 2. Bd. Vom Jahre 1854 bis 1861 (328 S.). Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1887. In gr. 8° in prächtiger Ausstattung. Es ist nicht unsere Aufgabe dieser bedeutenden Veröffentlichung in ausführlicher Weise gerecht zu werden, besonders da dies von anderer Seite in hinreichender Weise geschehen wird. Die Zeit der Wirksamkeit dieser beiden Männer liegt noch zu nahe, um ganz objektiv urteilen zu können und so werden wir auch hier wieder erleben, dass es die eine Partei über alles erheben und die andere Partei in den Schmutz hinabziehen wird. Wagner ist eine Persönlichkeit, die dem Angriffe zu viel schwache Seiten bietet, und so lange das Reinmenschliche noch in aller Gedächtnis ist, wird es stets der Gegenpartei leicht sein ihn zu verdächtigen. Die vorliegenden Briefe, so Großes und Schönes sie bieten, so unerquicklich sind sie, wenn W. auf das praktische Leben zu sprechen kommt und davon ist fast kein Brief frei. Man bewundert Liszt, der diesen lästigen Plackereien ein stets williges, freundliches und zum Helfen bereites Ohr leiht. Der nicht nur mit Worten tröstet, sondern auch mit blanker Münze, er, der selbst nur so viel besaſs, dass er leben konnte. Bemerkenswert ist noch die Beobachtung, dass Wagner am fleiſsigsten schuf, als er halbjährig noch nicht 60000 frc. zu verzehren hatte. Seine Nibelungen und den Tristan vollendete er bis 1858, von da ab bis zu seinem Tode 1884, wo er im Wohlleben schwelgte, schuf er nur noch 2 Werke, das ist ein Zeitraum von 26 Jahren.

* Herr Dr. E. Bohn in Breslau fährt mit seinen historischen Konzerten rüstig fort und wenn er auch dem Geschmacke des Publikums manche Konzession bringt, so hält er doch mit eisernem Willen an dem vorgesteckten Ziele fest. Das erste Konzert dieses Winters brachte Werke der beiden einst feindlich gegenüberstehenden Männer: Gluck und Piccinni. Eine treffliche Idee. Ein einleitender Vortrag machte das Publikum mit dem historischen Vorgange bekannt. Das zweite Konzert enthielt nur Liederkompositionen von Mendelssohn und das dritte noch stattfindende Konzert soll spanische Musik vom 16.—19. Jahrh. enthalten.

* Quittung über gezahlte Beiträge für 1888: Herren Asher & Co., Kapl. Bäumker, Kapl. le Blanc, H. Böckeler, Prof. W. Braune, Clouzot, Dr. Dörffel, Prof. Faisst, Musikd. Friese, Prof. Gernsheim, Habert, Dir. Israel, Dr. Jacobs, Prof. Köstlin, Koller, P. Kornmüller, Dr. v. Kralik, Kraus Sohn, E. Krause, Prof. Kullack, E. Maaſs, Frl. von Miltitz, C. Persius, Dr. Piber, Pastor Richter, R. Schlecht, J. Schreyer, Dir. Skuhersky, Prof. Sommer, Straſsburger Universitäts-Bibliothek, Prof. Stockhausen, Pfarr. Unterkreuter, G. Voigt, Prof. Wagener, v. Wasielewski, W. Weber, E. Werra, Dir. Wüst. Nachträglich noch von den Herren: Pfr. Auberlen, H. Benrath, Dr. E. Bohn, Cantor Carstenn, C. Lüstner, Musikdir. Notz, A. Quantz, Wilh. Tappert, Verein für N. Niederländ. Musikgeschichte.

Die durch Quittung erledigten sind nicht mit aufgeführt.

Templin, den 20. Febr. 1888. *Eitner.*
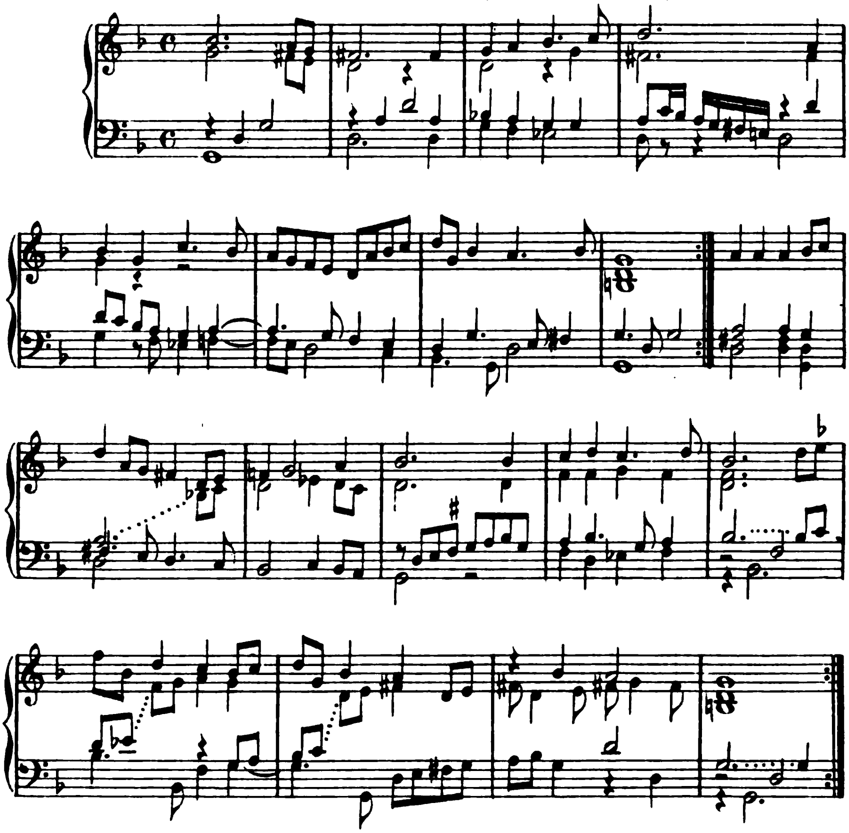
* 1 Exemplar von J. J. Quantz' Sei Duetti a due Flauti, Berlin, Winter 1759, wird zu kaufen gesucht von A. Quantz in Göttingen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Schluss nebst Titel und Vorwort zum Katalog der päpstl. Kapelle. 2. Zwei Tonsätze von Melchior Schild.
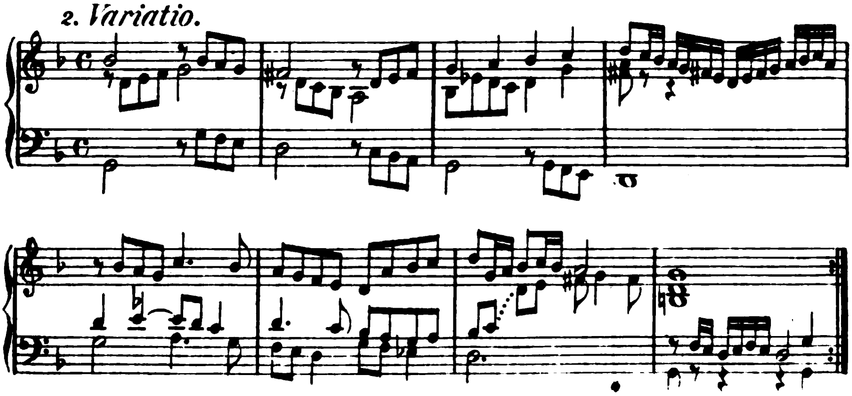
Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.
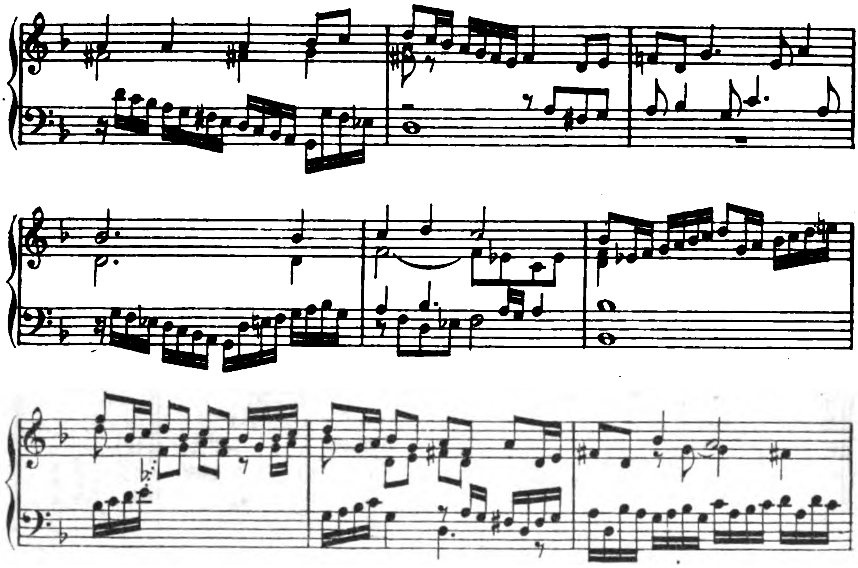
Melchior Schildt.

I. Gleich wie dass feuwr (mit Variationen). M.S.
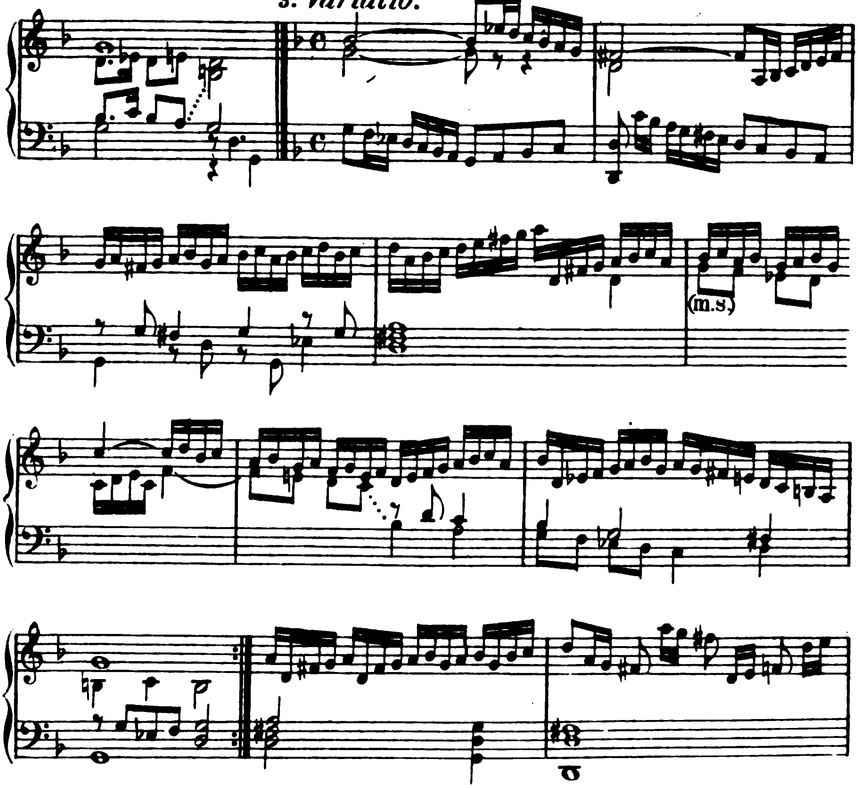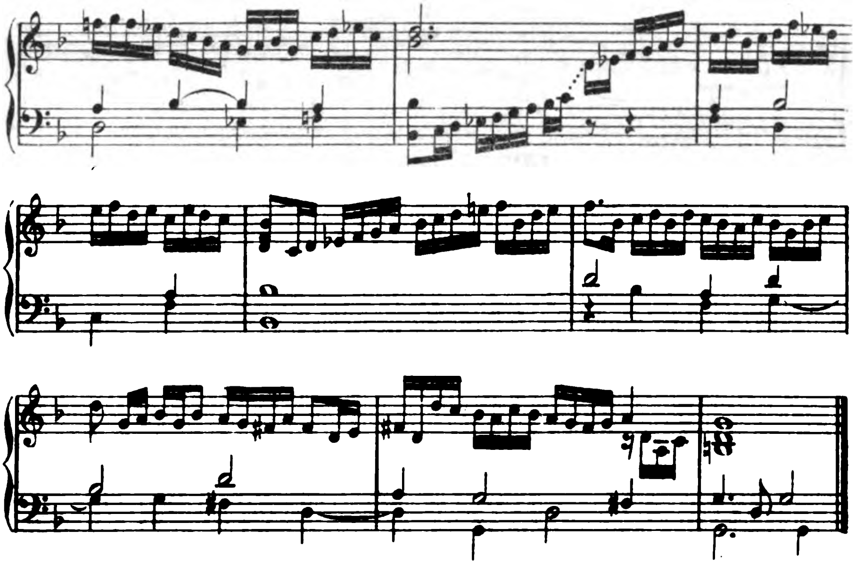


2. Variatio.
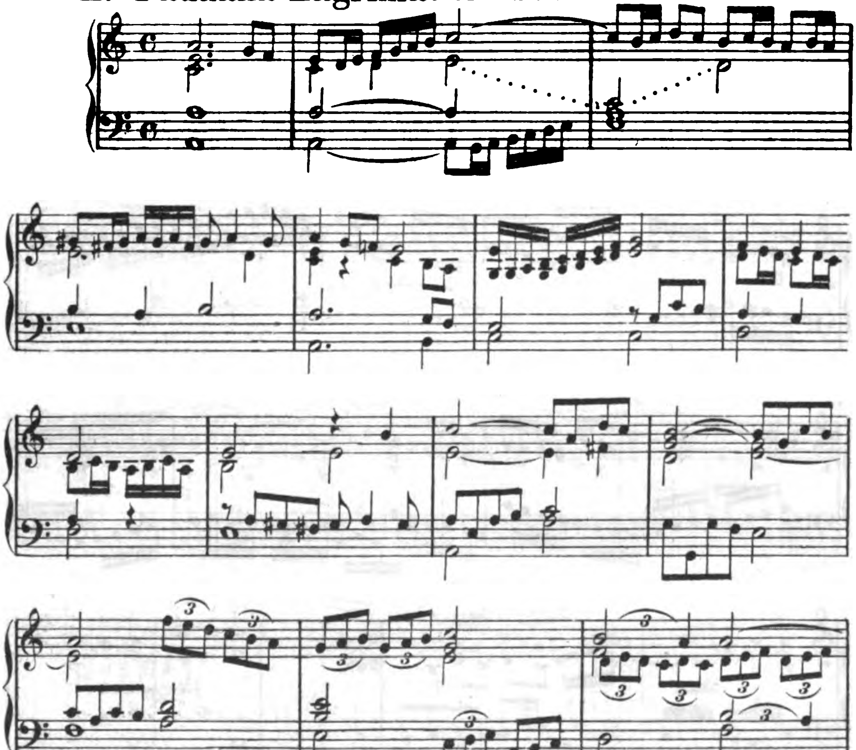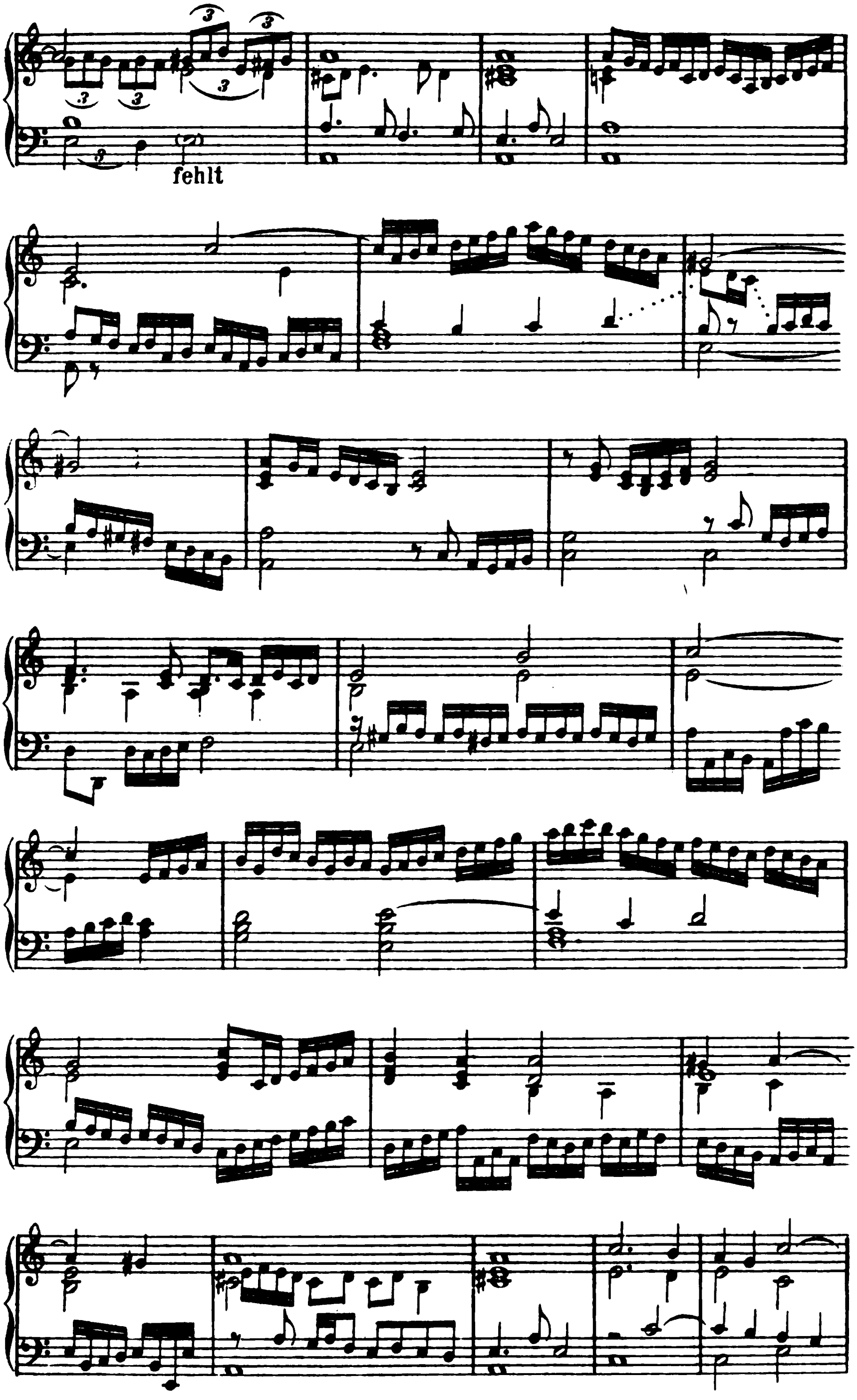




3. Variatio.
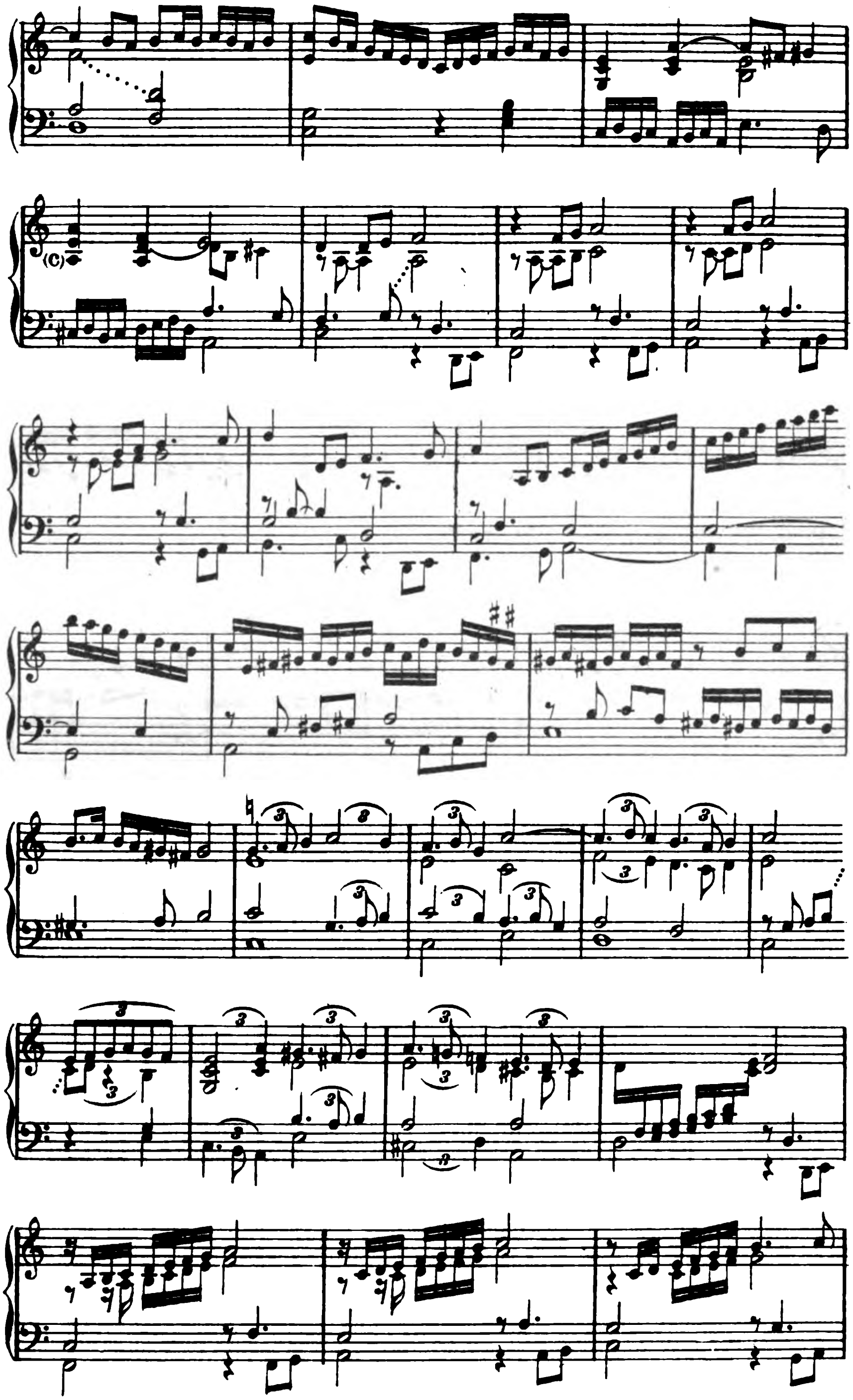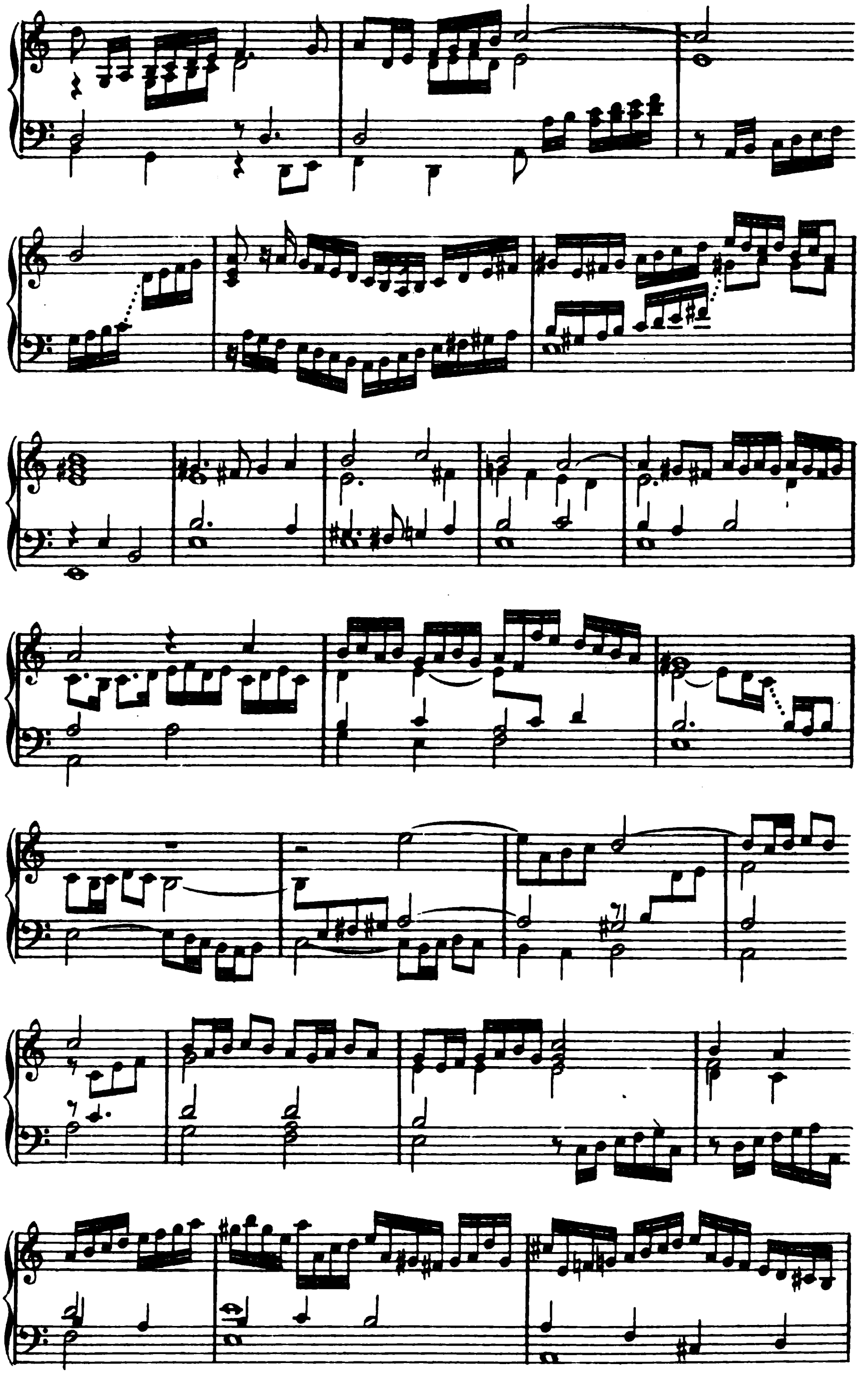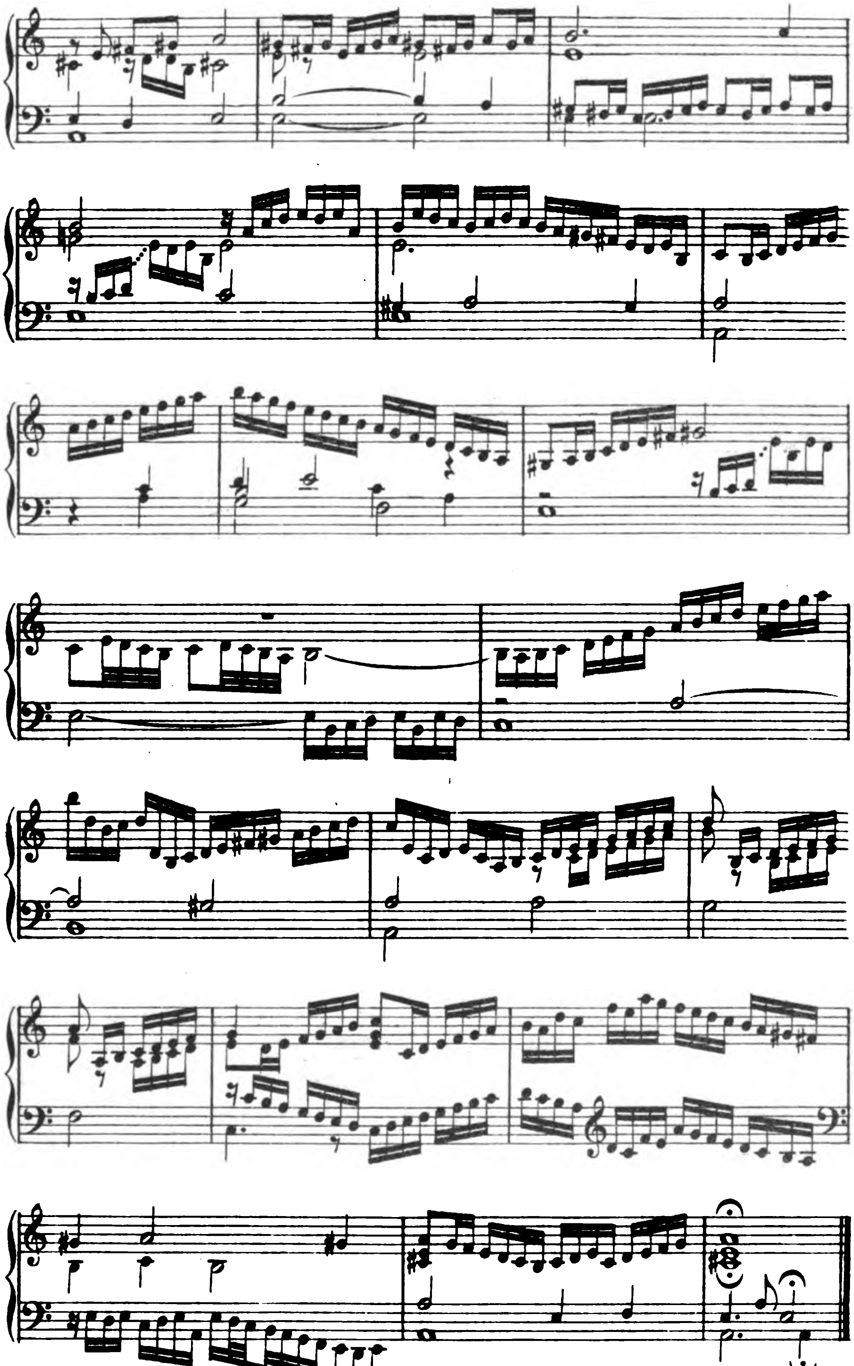




II. Paduana Lagrima. M. Schildt.




fehlt


(C)





Monatshefte

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Zwei Schriften von Conrad von Zabern.

(Mitgeteilt von **Jul. Richter.**)

Die Universitäts-Bibliothek zu Basel besitzt zwei gedruckte lateinische Abhandlungen musikalischen Inhalts aus dem 15. Jahrh., als deren Verfasser im Verlauf des Textes *Conrad von Zabern* sich kundgiebt. Dieselben sind in Sammelbänden zwischen Druckwerken und Handschriften verborgen und wurden erst neuerdings von den Bibliothek-Beamten bemerkt.

Die eine Schrift handelt über den Nutzen des Monochords und dürfte im Bereich der musikalischen Literatur einer der frühesten Drucke sein, wenn nicht der früheste überhaupt. Der andere Traktat giebt eine Anweisung zum guten Choralgesange, namentlich nach der ästhetischen Seite, und geifselt die in der kirchlichen Gesangs-Praxis vorkommenden Unsitten und Unschönheiten in sehr freimütiger Weise, oft nicht ohne einen derben Humor. Ich gebe von jeder der beiden Schriften die Buchbeschreibung sowie den Inhalt.

I. Die Schrift über das Monochord

trägt nach ältestem Gebrauche keinen Titel und beginnt mit den Worten: *„Incipit opusculum valde singulare et rarum, noviter cum magna diligentia collectum . . .“* Diese Incunabel der seltensten Art ist weder bei Panzer noch bei Lud. Hain erwähnt, findet sich aber

bei Gotth. Fischer, Beschreibung typographischer Seltenheiten, 3. Lief., S. 122 ff., und wird kurz genannt bei *Graesse*, *Trésor de livres rares et précieux,* V, 31. — Das Format ist in Quart: 12 Blätter, 28 Zeilen auf der Seite. Keine Blattzahlen, keine Custoden, keine Signaturen, Text rubriciert; am Rande die Buchstaben des Alphabets, um die Abschnitte zu markieren; am Schluss ein Inhaltsanzeiger, welcher auf die Randbuchstaben verweist. Kein Ort, kein Jahr, kein Drucker wird genannt. Kräftiges Papier, welches nach G. Fischer das Zeichen des Ochsenkopfes mit dem Kreuze zeigt, während in dem baseler Exemplare kein Wasserzeichen zu bemerken ist. Die Schrift ist gothisch, mit den zahlreichen Abkürzungen der mittelalterlichen Schreibweise. Die Typen gehören nach Fischer der Firma *Joh. Fust* und *Peter Schöffer* in *Mainz* an, und zwar sind es die sog. *Bibeltypen.* Da diese Druckerei nach gewissen Zeiträumen wieder neue Typen verwendete, deren Charakter durch Vergleichung festgestellt ist, so lässt hiernach die Zeit einer Schrift ohne Jahr annähernd sich bestimmen. Nach einer Vorbemerkung der Bibliothek-Verwaltung ist demgemäfs der Druck der vorliegenden Schrift in die Jahre 1462 bis 1465 zu setzen. Der Band, in welchem sie sich befindet, stammt aus einem aufgehobenen Karthäuserkloster in Klein-Basel.

Ich gehe nun auf den Inhalt des Werkes über und werde denselben zum Teil getreu übersetzen. Es fängt also an:

„Hier beginnt ein sehr eigentümliches und seltenes Schriftchen, welches neuerdings mit grofsem Fleifse zusammengestellt worden ist. Dasselbe handelt von dem achtfachen Gebrauch und Nutzen des musikalischen Instruments, welches man das Monochord nennt. Letzteres ist von einem Manne, der auf das gemeine Wohl der Kirche eifrig bedacht ist, treulich wieder hergestellt worden, hat seine altbewährte Brauchbarkeit bereits einigermafsen erwiesen, und wird dieselbe von Tage zu Tage noch mehr erweisen."

Diese Ankündigung vertritt den Titel, und es folgt nun die Abhandlung. Dieselbe beginnt mit den Worten: *Quum, ut quidam sapiens ait* und mit einer Klage darüber, dass man das so nützliche Instrument so sehr hat aufser Gebrauch kommen lassen, dass es vor seiner jetzigen Erneuerung seit vielen Jahren in hiesigen Gegenden kaum jemandem zu Gesicht gekommen sei. Wäre es im Gebrauch geblieben, so würden tausende von Priestern etwas Ordentliches von der Tonkunst verstehen, während sie jetzt blofse Gewohnheitsmenschen sind, die wenig oder nichts im Gesange leisten. Der Verfasser habe

darum die Mühe der Wiederherstellung des Monochords übernommen; und damit seine Arbeit vielen zum Segen gereiche, wolle er jeglichen vorkommenden Gebrauch und Nutzen desselben hier darlegen, um zu allgemeinerer Anschaffung desselben anzuregen, um so mehr als dasselbe so wohlfeil zu haben sei, wohlfeiler als das weniger wertvolle Clavicordium. Er habe in berühmten Büchern von den Vorzügen des Monochords gelesen und keine Ruhe gehabt, bis er es wieder herstellte und sich dessen erfreute. Sodann habe er aus den Schriften namhafter Musiker, was er über dies Instrument fand, gesammelt, und so sei diese Schrift entstanden. Er wolle dieselbe durch die Buchdruckerkunst in grofser Anzahl vervielfältigen lassen und dann nach allen Seiten hin versenden.

Zunächst nennt der Verfasser einige allgemeine Vorzüge des Monochords. Erstlich hat es den Vorteil, dass die Verstimmung, welche bei jedem Temperaturwechsel eintritt, hier von geringem Belang ist; Instrumente mit mehreren Saiten müssen immer wieder nachgestimmt werden, beim Monochord dagegen ist dies selten nötig, da es eben nur eine Saite hat. Sodann kann es durch mäfsige Anspannung oder Lockerung der Saite jeder Stimmengattung leicht anbequemt werden. Namentlich aber ist es sehr wichtig für die Gewinnung einer gründlichen musikalischen Erkenntnis. Nicht ohne guten Grund sind die erfahrensten Musiker auf den Gedanken gekommen, durch eine einzige Saite den aufs genaueste unterschiedenen Klang sämtlicher musikalischer Schlüssel und Töne wiedergeben zu lassen. Mochten sie noch so viel die Töne vordemonstrieren, mündlich, schriftlich und durch Zeichnungen, so genügte das alles nicht, bis sie das Monochord anfertigten, welches ihnen als sicherste Norm dienen konnte. Daher sagt Guido in seinem Mikrolog*), dass am Monochord, auf welchem die natürlichen Unterschiede der Töne künstlich nachgeahmt sind, die Töne selbst, die doch das Grundmaterial der Musik bilden, aufs deutlichste angeschaut werden können.

Diesen hohen Wert des Instruments, namentlich für Unterrichtszwecke sowie für notwendige musikalische Reformen, setzt der Verfasser in acht Abschnitten auseinander.

1. Das Monochord ist sehr bequem, um angehende Musikschüler einer Vorprüfung zu unterziehen. Man giebt ihnen zuerst einzelne Töne an, sodann die gewöhnlichen Intervalle, welche zwischen *ut* und seinem *la* liegen, und nach dem Mafse, in welchem sie das Ver-

*) Mart. Gerbert, Scriptores ecclesiast. de musica, tom. II, p. 4.

langte nachzusingen imstande sind, überzeugt man sich, ob sie unterrichtsfähig sind.

2. Ist der Schüler als fähig befunden, so kann der Choralgesang nicht schneller, leichter und sicherer gelehrt und gelernt werden als durch das Monochord. Ohne dieses Hilfsmittel würde der Lehrer vieles nur in den Wind reden; an dem Instrument aber kann er einen förmlichen Anschauungs-Unterricht erteilen. Hier können die Eigentümlichkeiten, die Verschiedenheiten, die gegenseitigen Verhältnisse sämtlicher musikalischer Töne mit dem Auge aufs klarste gesehen und mit dem Ohr aufs deutlichste gehört werden. Und da diese beiden Sinne, Gesicht und Gehör, bei jedem Unterricht eine grofse Rolle spielen, wie sollte ein Musikschüler erfolgreicher unterrichtet werden können als durch ein Hilfsmittel, welches beiden Sinnen entgegenkommt, nämlich durch das Monochord? Bei dieser Gelegenheit will ich ein Vorkommnis erzählen, welches ich vor einigen Jahren erlebte. Es besuchte mich ein namhafter Gesanglehrer, der durch seine Kunst ein wohlhabender Mann geworden war. Er gestand mir, dass er gewisse Punkte in den Schriften der Musiker oft gelesen aber nicht verstanden habe, und fragte meine Wenigkeit, ob ich ihm wohl mit Hilfe des Monochords eine Erklärung geben könne. Ich that dies sofort und ohne Schwierigkeit. Als ich fertig war, lachte er und sagte: „Das kann ja ein Knabe von zwölf Jahren begreifen, und ich habe es bisher nicht verstanden, weil ich nie ein Monochord gesehen habe."

3. Hiermit hängt weiter zusammen, dass das Monochord dem Schüler ein vortreffliches Mittel darbietet, um über das Gelernte und zu Lernende jederzeit sich zu vergewissern und seine Kenntnisse zu befestigen. Und auch für Lehrer ist das nicht zum Schaden, denn sie reden oft wie der Blinde von der Farbe, weil sie kein Monochord haben. Auf diesem Instrument aber kann man die Natur der sechs musikalischen Töne, ihre Unterscheidungen, ihre gegenseitigen Verhältnisse aufs sicherste sich einprägen. Hier kann man lernen, welches der Unterschied ist zwischen *tonus* und *semitonium,* zwischen *ditonus* und *semiditonus*, zwischen *tritonus* und *diatessaron;* welches der doppelte Abstand ist zwischen *tonus* und *semitonium*, sowie zwischen *ditonus* und *tonus*, und vieles andere. Daher sagt Domnus Odo in seinem Dialog*), man könne von der Saite des Monochords besser lernen als von einem Menschen; denn ein Mensch singt, so

*) Mart. Gerbert a. a. O., I., p. 252 und 253.

gut er will oder kann; die Saite aber, wenn sie sorgfältig beachtet wird, kann nicht lügen oder täuschen.

4. Der vierte Nutzen des Monochords ist der, dass es für Schüler, welche einigermaſsen vorgeschritten sind, sehr geeignet ist zur schnellen Einübung neuer Melodieen. So sagt Odo in seinem Dialog*), in der Rolle des Meisters: „Stelle dir die Buchstaben des Monochords vor Augen, wie die Melodie durch dieselben hinläuft; und wenn du den Sinn der Buchstaben nicht ganz verstehst, so schlage nach Anleitung derselben die Saite an, und du wirst von einem unwissenden Meister in überraschender Weise hören und lernen. *Ecce mirabilem magistrum, qui a te factus te doceat, et te docens ipse nihil sapiat.* Sieh, welch ein wunderbarer Meister ist das, den du gemacht hast, und der dich lehrt; der dich lehrt, und selbst nichts weiſs."**) Diese Übung ist so erfolgreich, dass der Abt Guido in seinem Mikrolog***) von Knaben erzählt, die er mit Hilfe des Monochords unterrichtet hatte, und von denen einige vor Ablauf eines Monats so vorgeschritten waren, dass sie Lieder, die sie vorher nicht gesehen noch gehört, zum Erstaunen der Zuhörer auf den ersten Blick sicher absingen konnten. Mit der Zeit muss man natürlich vom Monochord sich unabhängig machen und aus dem Notenbuche zu singen versuchen; doch mag man immerhin nach jedem Abschnitte durch Anschlagen der Saite sich überzeugen, ob man richtig gesungen hat.

5. Das Monochord ist sehr wichtig zur Prüfung einer Melodie, über deren richtige Aufzeichnung Zweifel vorhanden sind. Davon habe ich selbst ein Beispiel erlebt. Ein junger Mensch, der erst acht Unterrichtsstunden von mir empfangen hatte, war imstande, die Niederschrift eines Gesanges von nicht geringer Schwierigkeit, die an mindestens sieben Stellen fehlerhaft war und die er zuvor nie gesehen hatte, in kurzer Zeit mit Hilfe des Monochords so gut und vollständig zu korrigieren, dass die anwesenden Geistlichen, welche gekommen waren um das Monochord zu sehen, ein nicht geringes Schauspiel davon hatten. In der That, das Monochord, wenn man es zu brauchen versteht, lässt keine Unrichtigkeit verborgen bleiben. Und fehlerhafte Abschriften sind ja nicht selten; es stehen Noten auf unrechten Linien resp. Zwischenräumen; die Schlüssel sind falsch gestellt, oder ihre Versetzung ist vergessen worden; oder die *claves*

*) Mart. Gerbert a. a. O. I., p. 255.

**) Die letzten Worte von Ecce an sagt bei Odo nicht der Meister, sondern der Schüler, daher nicht te, sondern me. Überhaupt citiert der Verfasser oft frei.

***) Mart. Gerbert a. a. O. II., p. 3.

impedimentales, d. h. die *bb mollia* oder *bb dura*, sind bald überflüssig gesetzt, bald zu setzen versäumt worden u. s. w. Alle solche Irrtümer können durch das Monochord leicht entdeckt und berichtigt werden.

6. *Sexto etiam plurimum valet contra quorundam protervorum et insulsorum rebelliones.* Sechstens ist das Monochord sehr wirksam, um dem Widerspruche gewisser kecker und alberner Leute mit Erfolg zu begegnen. Es giebt nämlich Kleriker, welche von der Kunst des Gesanges nichts verstehen und nichts verstehen wollen, ja, was noch schlimmer ist, den Gesang verabscheuen. Werden sie nun gelegentlich von einem kundigen Musiker auf die Fehler und Unschönheiten ihres Singens aufmerksam gemacht, mag es in noch so schonender Weise geschehen, so fahren sie auf, werden zornig, wollen die Wahrheit nicht einräumen, sondern verfechten ihre Irrtümer mit gröfster Kühnheit. Solche hartnäckige Leute kann man ohne vielen Wortstreit ganz schön widerlegen, wenn man einfach das Monochord zur Hand nimmt; und wer den Vorstellungen des musikalischen Fachmannes nicht hat glauben wollen, der muss nun durch das Zeugnis, welches der Klang des Instrumentes ablegt, sich überführen lassen.*)

7. Durch das Monochord lässt sich am bequemsten feststellen, ob die Sänger herauf- oder heruntergezogen haben. Man darf nur am Schluss des Gesanges, oder wenn nötig in der Mitte, die Saite anschlagen, und der Thatbestand wird sofort den Hörern klar sein. Auch der einzelne, der etwa zum Detonieren neigt, wird mit Hilfe dieses Instruments seine fehlerhafte Angewohnheit bekämpfen können.

8. Das Monochord ist von grofsem Werte für den Zweck, die Gesangbücher der verschiedenen Kirchen zu berichtigen und in allgemeine Übereinstimmung zu bringen. Das wäre eine sehr nötige Arbeit, welche sachverständigen und zuverlässigen Männern anvertraut werden sollte.

Nachdem der Verfasser die abgehandelten acht Punkte recapituliert hat, spricht er die Überzeugung aus, dass durch allgemeinere Einführung des Monochords viele Übelstände, welche der Kirche zur Unehre gereichen, abgestellt werden könnten; und hierfür mitzuwirken, betrachte er als seine Aufgabe.

Zum Schluss giebt er Ratschläge für die Beschaffung des Monochords: Falls nun jemand, durch vorstehende Darlegung be-

*) Dieser 6. Abschnitt — er geht im Originale noch weiter — ist bis dahin fast wörtlich entlehnt aus Joannis Cottonis musica, cf. Gerbert II., p. 237.

wogen, dies Instrument zu besitzen wünscht, so wende er sich, wenn die Entfernung nicht zu grofs ist, nach Speyer. Dort wohnt ein Instrumentenmacher, welcher Clavicorde u. s. w., und nach meiner Anweisung auch Monochorde sehr wohl anzufertigen versteht. Oder wenn der Weg dorthin zu weit ist, so erkundige man sich bei jungen Männern, welche innerhalb der letzten Jahre in den Rheingegenden ihre Universitäts-Studien gemacht haben, und frage, ob einer derselben ein Monochord besitzt, oder ob er jemand weifs, der ein solches hat. Denn ich habe an drei Universitäten Vorlesungen über Musik gehalten, dabei mich stets des Monochords bedient, alles an demselben gezeigt und erläutert, und meine Zuhörer über dessen Anfertigung sowie über die erforderlichen Mafsverhältnisse so vollständig unterrichtet, dass ich nicht zweifle, es wird der eine oder andere derselben hier und da aufzufinden sein und Rat erteilen können. Ich habe das Monochord — allerdings nicht ohne viele Mühe — ganz selbständig angefertigt, ohne je eins gesehen zu haben; um so leichter wird dies sein, wenn man ein Muster vor sich hat.

Falls aber jemand wünscht, eine Anweisung über die Herstellung des Instruments, über die Art und Weise wie es abzumessen und einzuteilen ist, namentlich, was die Hauptsache ist, in betreff der *claves*, schwarz auf weifs vor Augen zu haben, der nehme meine neue Abhandlung über Musik zur Hand, welche ebenso beginnt wie die gegenwärtige Schrift: *Cum, ut quidam sapiens ait etc.* Ich habe diesen Traktat auf der Universität in die Feder diktiert und denselben sehr vielen Personen in den Rheingegenden zugesandt, um die Vervielfältigung des Monochords anzuregen. In dieser Schrift, von der man bei ernstlichem Suchen wohl ein Exemplar auffinden wird, ist über diesen Gegenstand ausführlich gehandelt.

Nachdem der Verfasser versichert hat, dass er bei seinen Bestrebungen nicht eignen Nutzen verfolgt, sondern der Kirche habe dienen wollen; dass er vielmehr seinen materiellen Vorteil dabei vernachlässigt, ja auch höhere Interessen habe hintenansetzen müssen, nämlich das Gebet und das Studium der heiligen Schrift, empfiehlt er sich der Fürbitte aller derer, welche aus seinen Arbeiten Anregung und Förderung empfangen.

Darauf folgt noch ein

Nachtrag (*Additamentum*).

Wer etwa ein besonderes Interesse an diesem Gegenstande nimmt, z. B. ein Lehrer, Rektor, Kantor, und eingehendere Belehrung zu

empfangen wünscht, als sie in der vorstehenden Schrift gegeben werden konnte, der hat jederzeit Zutritt zu einem gewissen Magister der Universität Heidelberg, nämlich Conrad von Zabern. Derselbe wird, so lange ihm dies durch Gottes Gnade vergönnt ist, zum allgemeinen Besten der Kirche stets bereit sein, vollständige Unterweisung zu geben über den Gebrauch des Monochords, über dessen Anfertigung, über die Masse für die Einteilung des Griffbrettes, über die Einzeichnung der Notenbuchstaben u. s. w.; und es wird niemand gereuen, den Schreiber dieses für einen oder zwei Tage aufgesucht zu haben. Kann man selbst nicht kommen, so sende man ihm fähige Schüler behufs der Unterweisung zu, am besten Jünglinge im Alter von 18 Jahren.

Soviel über diese Schrift; über die andere desselben Verfassers in einem folgenden Artikel. (Schluss folgt.)

Musikalisches aus Handschriften der k. Landesbibliothek zu Wiesbaden.

Die Wiesbadener Handschriften, wenige aber höchst wertvolle Stücke, enthalten einiges Belangreiche für Freunde mittelalterlicher Musikwerke, was ich hiermit zusammenstelle. Auch die meist wertvollen Incunabeln dieser reichen Bibliothek sind vielfach innen mit Deck- oder Vorsatzblättern von älteren Musik-Handschriften versehen.

Darmstadt, im November 1887. F. W. E. Roth.

No. 1. Gröfstes Folio, Perg. saec. XIII. Der weltberühmte Codex sogenannte Riesencodex der Werke der heil. Hildegardis. Darin am Ende die Sequenzen Hildegard's mit Neumen auf gelb und roter und zwei farblos trocken eingerissenen Linien. Gedruckt F. W. E. Roth, fontes rerum Nassoicarum. Wiesbaden 1880. Band III. Die Deckblätter Antiphonartext mit gleicher Notation, saec. XII ex. —

No. 3. Folio, Perg. saec. XII. Berühmter Originalcodex der Schriften und Briefe der heil. Elisabeth von Schönau. Darin ein Hymnus auf St. Michael. Hand saec. XIII mit Neumen. —

No. 4. Folio, Perg. saec. X—XI. Deckel mit Antiphonartext saec. XIII. belegt. Aus Schönau. Werke des Sulpicius Severus.

No. 29. Folio, Perg. 15. Jahrh. Auf der Rückseite des letzten Blatts ein Lied mit Noten: Rex omnipotens die hodierna etc. —

No. 32. Klein Quart, Perg. saec. 15/16. 40 Blatt. Inhalt: 1. De sancta trinitate officium., Benedicta sit sancta, etc. — Mit herrlichen Initialen und Bordüren, teilweise mit Gold erhöht. 2. De beata virgine Introitus., Salve sancta parens. Alles mit Noten. 3. De sancta Anna missa votiva. 4. De sancto Joseph nutricio domini missa. 5. Officium defunctorum mit Sequenzen.

No. 40. Hoch Quart, saec. XIV. Deckblatt mit Antiphonartext mit Neumen ohne Linien, saec. XI—XII.

Beiträge zur Musikliteratur des Mittelalters und der Neuzeit.

Historische und literarhistorische Arbeiten führten mir bei reichen Materialien auch solche über ältere und neuere Musikliteratur zu. Aus Interesse für die Musikgeschichte stelle ich nachstehend zusammen, was ich Jahre hindurch in verschiedenen Bibliotheken sammelte, wobei ich namentlich Lücken in Fétis biographie universelle ed. II. im Auge hatte.

Darmstadt, im November 1887. F. W. E. Roth.

1. *Joannes* cognomento archicantor monasterii sancti Martini Romae abbas, ab Agathone pontifice maximo, pro expediendis summae sedis negotiis ad Anglosaxones una cum Benedicto Biscopio nuncius missus interfuit Hatfeldensi praelatorum synodo, in qua Theodorus archiepiscopus praesidens multa ad ritus et caeremonias spectantia constituit., Acceperat a pontifice Joannes in mandatis' verba sunt ven. Bedae lib. IV, cap. 18, ut legendi et canendi Romanorum illic ritum atque ordinem traderet, et cuius esset fidei Anglorum ecclesia diligenter ei monstraret'. Docuit ergo caeremoniarum atque cantionum ordinem et cursum in celebrationibus dierum festorum et missarum per totius anni circulum observandum, in Wirmuthensi ac Girwicensi monasteriis, confluentibus undique ex omnibus totius insule coenobiis monachis et clericis. Et ut in templis per omnes regiones servaretur uniformitas, litteris ille consignavit. I. Modulandi ac legendi ritus. II. Scripsit de Hatfeldensi synodo. III. De catholica Anglorum fide. IV. De quadam synodo Romana et alia quaedam. Claruit anno 679, quo ab Agathone in Angliam missus est, atque inde in patriam rediens pertransito Oceano infirmitate correpetus Toroniae in Galliis ad meli-

orem vitam migravit. Balaeus (de script. Anglic.), Ms. 3302, Folio, Blatt 475, in Darmstadt, cf. Monatshefte 1879, 100. —

2. *Johannes*, *s. Albani Moguntiae coenobita* doctissimus, philosophus, rhetor, geometer, astrologus, ac in omni bonarum literarum opere frequens et illustrandis cumprimis rebus patriis assiduus, sedulus Adalberonis auditor, eoque ad monasterii Bleidenstadensis regimen traducto, scholae ad D. Albanum magister factus claruit Trithemii indicio ad a. 925 pluraque conscripsit. (Ad) Hildebertum archiepiscopum Mogunt. chronicon sive historiam antistitum Moguntinensium libris duobus, quorum prior continebat successiones et gesta tredecim episcoporum Moguntinensium a s. Crescente, qui primus fuit, usque ad Gerliebum, qui illorum extitit ultimus, posterior vero successiones et acta duodecim archiepiscoporum a s. Bonifacio, qui primus eorum fuit, usque ad dictum Hildebertum, qui horum erat duodecimus. Scripsit praeterea librum de institutione novitiorum, deinde alium de juvenum monachorum institutione quoad scientias liberales, de regimine curae pastoralis librum unum, commentarium in regulam s. Benedicti, explanationem in libros Moysis libros viginti, de musica libros tres et alia plura. Trithemius, Johannis, Brentano ad a. 925, Ms. 3302, Folio, Blatt 468, in Darmstadt. —

3. *Johannes de Grocheio.* Die Handschrift No. 2663 zu Darmstadt in klein Oktav, ehedem der Carthause zu Cöln gehörig, ein von Johann de Bocis im 14. Jahrhundert auf Pergament geschriebener Theologiesammelband enthält Blatt 56 bis 69 eine musikalische Abhandlung in kleiner Schrift mit vielen Abkürzungen. Dieselbe beginnt: Quoniam quidam iuvenum amici mei me cum affectu rogarentur, quatinus eis quid de doctrina musicali sub brevibus explicarem, eorum precibus mox aquiescere volui, eo quod in eis inveni maximam fidelitatem, amiciciam et virtutem, et per longum tempus ad necessaria vite mee maximum tribuerunt iuvantorium (oder vivantorium). Et ideo presentis operis intentio est pro posse nostro eis musicam ultimare, cuius cognitio est necessaria volentibus habere completam cognitionem de moventibus et motione etc. Im Kap. 1 behandelt der Verfasser die Erfindung der Musik, gewissenhaft nennt er seine Quellen, die Arbeiten des Johannes de Garlandia, den Johannes Damascenus, einen Lambertus und Andere. Zuweilen kommt Altfranzösisches vor. Am Ende handelt er über den Begriff Motette, das Magnificat, Responsorium, Antiphona, Introitus, Kyrie eleyson, pater noster, Agnus dei etc. Die Arbeit schliefst: Qui vivit et regnat in trinitate cum deo patre et filio et spiritu sancto. Et ipse gloriosus sit benedictus in

sempiterna secula seculorum Amen Amen. Explicit theoria magistri Johannis de Grocheio. Zusatz anderer Hand mit blasserer Tinte, saec. XV. in. regens Parisius. Dass es keine Originalhandschrift sei, lehrt der Zusatz ersterer Hand darunter: Scriptori flamen sacrum tribuat decus Amen. Dieser Autor ist unbekannt und hat auch keine Verwandschaft mit Johannis de Muris, der ebenfalls in Paris lehrte. Die Arbeit ist meines Wissens ungedruckt und der Bekanntmachung wohl wert.

4. *Adrianus Schonaviensis* in agro Treverico abbas saeculo XV clarus, vir fuit Joannis Piemontani elogio sacris profanisque litteris suo aevo cultissimus, philosophiae, ac musices peritissimus, oratoria quoque facundia insignis, statura quidem corporis informis et agrestis, sed singularis doctrinae elegantia eo venustior. Philosophiae operam ille annis pluribus navavit in gymnasio Erfordiensi, ubi etiam magisterii gradum adeptus doctissimus facultatis scholasticae habitus est. Demum reversus in patriam religioni Benedictinae in monasterio B. M. ad martyres prope Trevirim sese addixit, inde Moguntiam ad s. Jacobum accitus oeconomus multo tempore librorum correctioni cuiusvis argumenti adeo solertem operam dedit, ut sui similem haberet neminem. Tum vero D. Hieronymi epistolas tractatusque minores corrigens in meliorem digessit ordinem, atque praefatione sua argumentis et tabulis illustravit, ac tandem opera omnia multo correctiora edidit. Fama itaque rerum gestarum et doctrinae insignis anno 1458 postulatus est abbas S. Florini in Schonavia, ubi reformationis Bursfeldensis ante paucos tunc temporis annos introductae solertissimum custodem et promotorem se exhibuit. Quam ob rem iussu patrum eiusdem unionis cumprimis vero vener. Adami s. Martini Coloniae et Conradi s. Joannis in Rhingavia abbatum auspiciis caeremoniale monasticum IV libris singulari industria complexus est. Scripsit praeterea I. Ordinarium divinorum officiorum, II. Accentuarium, cuius principium: Humilibus fratribus sub salutaris disciplinae. III. Distinctionem regulae Benedictinae. IV. Modum quoque accentuandi evangelia et epistolas. Correxit etiam in divinis officiis ritum et modum cantandi ac legendi; Epistolarum ad diversos librum unum et alia plura ac praeclara posteris consignavit; perhibetur, quod amore sacrarum litterarum abbatiam libere resignaverit anno 1465. Vir sane doctissimus, cuius memoria ab ingrata oblivione vindicetur, terris extinctus est IV. Idus Aprilis anno 1472. Ex Joa. Piemontano et Treflero.

Ms. 3302, Folio, in Darmstadt, Blatt 48 einer Sammlung von Lebensbeschreibungen verdienter Männer des Benedictinerordens verfasst von Legipontius O. S. Ben. —

5. *Holtzemecher, Henricus,* s. Jacobi Moguntiae liberalium artium professor eximius, et in scripturis cum divinis tum humanis nobiliter eruditus, musicus excellens, clarus ingenio, sermone facundus nec minus vitae conversatione quam doctrina insignis, qui saeculi honores et divitias, quibus abunde cumulatus erat, cum apostolo arbitratus ut stercora praenominatum coenobium ingressus novae reformationis Bursfeldensis leges adamussin observavit. Fatis vero concessit anno 1476. VII Kal. Aprilis relictis non spernendis aliquot ingenii monumentis, quae vel posterorum incuria interciderunt, aut latent incognita.

Ex Trefleri catalogo Bibl. s. Jacobi. Ms. 3302 f. 429, in Darmstadt. —

6. *Johannes Phernandus,* aus Brügge in Flandern, Bruder des Carl Phernandus, war als Musiker in Diensten des Königs von Frankreich, schrieb Horen zu Ehren Marias und des Kreuzes in Versen. Lebte in Paris. Um 1494. Eisengrein, catal. test. veritatis 1565. f. 181 v. —

7. Abhandlung über die Tonarten. Primus thonus sic mediatur et sic finitur. Nach mehreren Psalmen und Antiphonen für die verschiedenen Tonarten in Notensystem zu 3 roten Linien in Quadratnoten z. B.: Beatus vir qui (= Psalm 1) und Magnificat. Handschrift des 15. Jahrhunderts, 6 Blatt, im Sammelbande 2772, 8vo, in Darmstadt, aus Cöln. —

8. *Alstedius, J. H.* Encyclopaedia VII tonus distr. 7 Teile in 2 Bänden. Herborn 1630. Graesse I, 86. Enthält: Musica. Musica organica. Diese und andere Ausgaben Bibliothek zu Wiesbaden.

9. *Nicolaus Wollick* (auch Volcyre de Serouville). Schrieb Opus aureum. Über dasselbe Monatshefte 1879, 100 und beschrieben IX, 55—56. Es giebt davon drei Ausgaben. Coloniae, Henricus Quentel 1501. 39 Blatt Quart, die Originalausgabe, eine Titelauflage von 1504. 40 Blatt Quart, Coloniae Henricus Quentel und eine dritte Ausgabe: Enchiridion musices de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici — vtile et necessarium. Am Ende: Impressum Parisiis impensa Johannis Parvi et Francisci Regnault. Anno 1512. 14 Kalendas Novembris. 84 Blatt o. Pag. Quart. Exemplar in der Seminarbibliothek zu Limburg a. d. Lahn (aus Eberbach im Rheingau). —

10. *Melchior*, Abt des Benedictinerklosters Schönau in Nassau, 1485 Abt geworden, schrieb opusculum pacis, Monotessaron dominice passionis ex quatuor unum, und ein musikalisches Werk: Accentuarius et modus cantandi atque legendi pro unione Bursfeldensium. Letz-

teres Werk war im vorigen Jahrhundert noch in Trier vorhanden. Melchior starb 1502, cf. histor. Jahrbuch des Görresvereins, 1886, 217. —
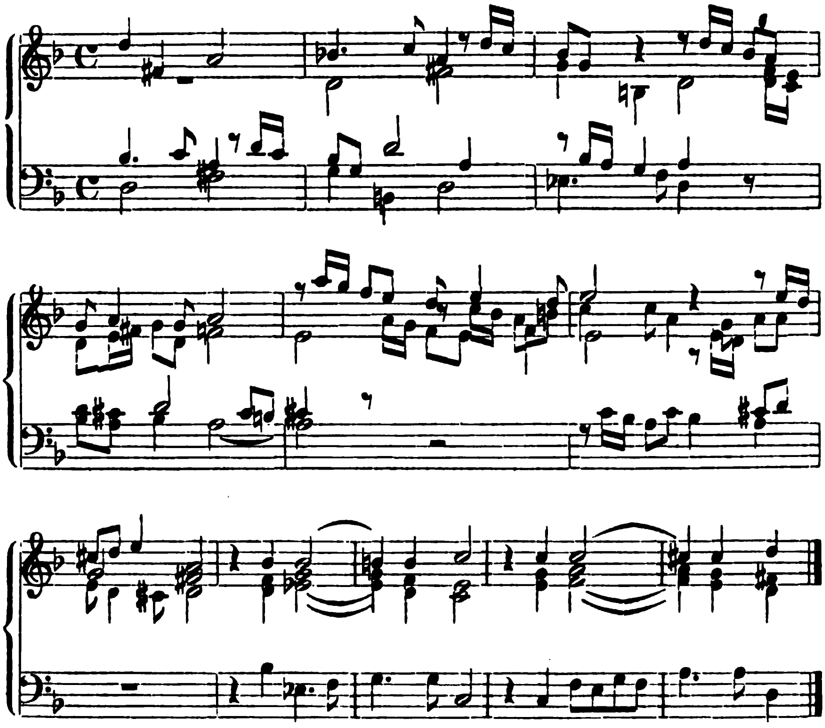
11. Abbildungen mittelalterlicher Musikinstrumente. Solche finden sich vereinzelt in Handschriften bei Darstellungen im Texte, oder innerhalb Initialen und verdienen die Aufmerksamkeit der Forscher. Handschrift Salem X in Heidelberg, in grofsem Folio, aus Salem oder Salmannsweiler und das Scivias der hl. Hildegardis enthaltend, im Anfange des 13. Jahrhunderts geschrieben, enthält Abbildung von Musikinstrumenten. —

12. Die Handschrift 1211 in Oktav zu Darmstadt, Pergament, 14. Jahrhundert, am Anfange defekt, 80 Blatt, Psalterium aus Flandern, mit guten Initialen, darunter die Darstellung eines vor den Glocken sitzenden Glockenspielers, die Glocken mit Hämmern schlagend.

Heinrich Schütz.

Der vierte Band der Gesamtausgabe Schütz's Werke von Philipp Spitta, in Leipzig bei Breitkopf & Haertel herausgegeben, enthält die Motetten-Sammlung: Cantiones sacrae quatuor vocum cum Basso ad organum. Fribergae, G. Hoffmanni, 1625. Sie sind für Schütz's Entwickelungsgang von aufserordentlicher Wichtigkeit. Einige derselben reichen gewiss bis 1612 zurück, während andere der Druckzeit näher liegen. Schütz ist mit seinem ganzen musikalischen Denk- und Empfindungsvermögen Italiener. Es war eine Zeit des Kampfes zwischen Theorie und Praxis wie sie schroffer in der Kunst wohl nie aufgetreten ist. Die seit Jahrhunderten gepflegten Grundsätze dessen was erlaubt und unerlaubt ist, die genauen Vorschriften über den Gebrauch der Konsonanz und Dissonanz, werden von den Praktikern beiseite geschoben und der sich frei von allen Fesseln fühlende Genius schweift mit erschreckender Kühnheit in das unendliche Reich der Töne. Alles was verboten war ist erlaubt und man setzt einen wahren Trumpf darauf, sich alles und jedwedes zu erlauben und die haarsträubendsten Freiheiten mit wahrer Wollust zu suchen. *Monteverdi* ist der kühne Eroberer und alles was Kraft in sich fühlt strebt ihm nach. Da ist keine Dissonanz zu hart, sie wird versucht, übermäfsige und verminderte Intervalle anzubringen ist geradezu zum Bedürfnis geworden und wonach der Geist solange geschmachtet und
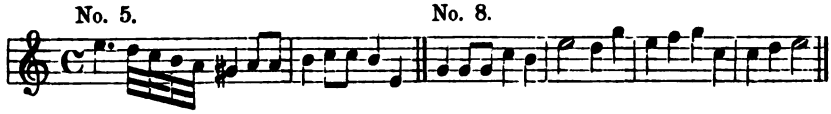
die verbotene Frucht mit begehrlichen Blicken betrachtet hat, darin schwelgt er jetzt bis zum Übermafse. Ein wonnigliches Schauern durchrieselt die Glieder und das Unmöglichste wird zum Möglichen gemacht. Der Chromatik, der Enharmonie und der freien Einführung von Dissonanzen sind alle Thore geöffnet.



So schreibt Schütz in der 1. Motette „O bone, o dulcis, o benigne Jesu." Charakteristisch ist, dass Schütz gerade zu einem so religiös schwärmerischen Texte solche Harmonien wählt. Wagner's Pilgerchor im Tannhäuser konnte uns einst nicht fremdartiger berühren wie dieser Chor. Und was sagten die Zeitgenossen Schütz's? Gerade so wie wir damals. Die Einen zeterten dagegen, die Anderen hoben die Musik als die einzig wahre gen Himmel. Man stritt sich gerade so heftig und häufte Injurie auf Injurie wie heute. Doch die Kunst schritt ruhig weiter, dort mildernd, hier neue Schranken niederreifsend. Schütz ist aber nicht nur ein kühner Förderer der harmonischen Freiheiten, sondern auch ein mit melodischer Erfindungsgabe reich ausgestattetes Talent. Wer konnte sich seiner Zeit rühmen

Thema zu erfinden, die ihm in Überfluss zu Gebote standen? Themen die melodisch und charakteristisch waren und die er mit vollem Bewusstsein ihres Wertes zu bearbeiten verstand. Weder Gabrieli, sein Lehrer, noch Monteverdi zeigen in ihrer Erfindungsgabe ein so hervorragendes Gestaltungstalent. Man suche die damalige Literatur durch und man wird selten auf Themen stofsen wie diese hier:

No. 5. No. 8.



Neben den genialen Ausschreitungen verstand es aber Schütz auch, sich in den Grenzen alter Kunstfertigkeit zu bewegen und schuf hierin kostbare Sätze, wie z. B. das Motett: Verba mea auribus, unter No. 9 und 10. Hier fliefst der Gesang ohne geniale Streiche wohllautend und edel dahin, mit einer Fülle von Motiven, die sich auch den Textversen charakteristisch anschliefsen, nicht länger dabei verweilend als es das Ebenmafs gebietet. — Den Gesangschören ist hier ein kostbares Material in die Hand gegeben und da die Verlagshandlung auch eine Stimmenausgabe beigegeben hat, so wünschen wir wohl, dass die Dirigenten sich recht bald vertraut mit den vorliegenden Schätzen machen möchten. Schütz hat viel Versetzungszeichen eingezeichnet, doch nicht alle, denn man war zu sehr daran gewöhnt, die allgemein üblichen als selbstverständlich nicht erst einzuzeichnen. Der Herr Herausgeber hat wohl hin und wieder dieselben ergänzt, doch nicht konsequent. Den Ausführenden wird noch manche Ergänzung zufallen und leider werden sie dabei zuweit gehen, da ihnen die historische Vorbildung fehlt und sich über Manches streiten lässt. So z. B. Seite 133 letzter Takt. Das *fis* im Diskant würde ich beim dritten Male in *f* verwandeln, weil die Modulation sich nach *f* wendet. Seite 8, letzter Takt, im Alt und Tenor muss es nach altem Brauche *g fis g a b*, statt *g f g a b* heifsen, wie es darauf der Bass vorschreibt. Seite 10, 2. Zeile, Takt 4 und 5 würde ich im Alt und Bass *a . h c* statt *a . b c* schreiben. Ein Gebrauch den Schütz oft genug einzeichnet, doch da dies ebenfalls zu den allgemein üblichen Erhöhungen gehörte, so fehlt es ebenso oft, als es eingezeichnet ist. Sehr eigentümlich ist Seite 14 letzte Zeile, 1. Takt im Tenor das *fis*, welches man sehr wohl streichen kann und besser *f* singen wird. Nach altem Gebrauche konnte man dort allerdings *fis* singen, doch da der Bass hiergegen streitet, so ist *f* vorzuziehen. Schütz ist auch nicht konsequent, denn gleich darauf kommt dieselbe Stelle (S. 15, 1. T.) wieder

und schreibt er hier sogar *fis gis* vor, entsprechend dem Diskant *g e fis e*. Seite 125, 1. Zeile, 2. Takt Diskant, muss es unbedingt *a h cis d* heifsen und nicht *a b cis d*. Im ersten Takte derselben Zeile mit seinem *f* zu *fis*, wie es auch in den ältesten Orgelstücken schon vorkommt, würde ich ohne Bedenken das *fis* in *f* verwandeln. Das *fis* ist nach altem Brauch ganz richtig, da aber der Alt nur *f* singen kann, so muss das *fis* fallen. Ich halte diesen Fall für einen anderen als den oben mitgeteilten zwischen *b* und *h*. Bei letzterem bestimmt das Motiv das *h*, bei obigem betrifft es einen ganz einfachen Abschluss. Ich hoffe in nächster Zeit mit den Vorbereitungen zu einer Abhandlung über den Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen im 16. und 17. Jahrhunderte zum Abschlusse zu kommen und die beigegebenen Beispiele werden uns wohl dann etwas sicherer in der Verwendung derselben machen. **Eitner.**

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quantz.**

(Fortsetzung.)

Ueber die frühesten Mecklenburgischen Hoftheater:
Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte u. s. w. II. Seite 184. — Ähnliches: Daselbst I. S. 81.

Die herzogl. Braunschweigische Hofkapelle, geschichtliche Skizze von G. A. Leibrock:
Braunschweigisches Magazin 1865 u. 1866.

Zur Geschichte der Schulen in Westfalen, von Seibertz:
Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens, hg. von Wigand. IV, 3. Lemgo.

Tagebuch eines Leipziger Studenten im XV. Jahrhundert, von Köhler:
Lausitzisches Neues Magazin XVI. Görlitz.

Von berühmten Personen, welche in Lauban's Schule ihren Unterricht genossen haben:
Arbeiten einer vereinigten Gesellschaft in der Oberlausitz zu der Geschichte und der Gelehrtheit überhaupt gehörend. II. Leipzig u. Lauban 1751.

Alte Musikwerke in der Ansbacher Schlossbibliothek und der Stiftskirche daselbst:
Jahresbericht des hist. Vereins in Mittelfranken zu Ansbach. III. Nürnberg 1833.

Bonifacius Amerbach, von Fechter:
Beiträge zur vaterländischen Geschichte, hg. von der histor. Gesellschaft zu Basel. Basel. 1843. Seite 167.

Ritter Gluck, von Marx:
Literarischer Zodiacus. Journal für Zeit und Leben, Wissenschaft und Kunst, red. von Th. Mundt. I. Leipzig 1835. — Vgl. über den wahren Geburtsort und die wahre Geburtszeit des Tonsetzers Gluck (von Schmid): Oestreichische Blätter für Literatur und Kunst, hg. von von Schmidl. Wien 1845. Nr. 39.

Notice sur la vie de A. E. Grétry (par Le Breton):
Magasin Encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts, réd. par Millin etc. Paris 1814. p. 272.

Georg Friedrich Händel, von Nebe:
Der Biograph. VII. 1808.

E. T. A. Hoffmann als Musiker:
Der Freihafen. Gallerie u. s. w. (Alona.) II, 3. 1839.

Athanasius Kircher, von Wurzer:
Buchonia, eine Zeitschrift für vaterländische Geschichte, Alterthumskunde u. s. w., hg. von J. Schneider. IV, 2. Fulda. 1829.

Fortsetzung folgt.

Mitteilungen.

In No. 1 des Jahrgangs 1886 der Monatshefte werden bei den Luzerner Osterspielen die Harsthörner erwähnt und daran die Frage geknüpft: was ist das für ein Horn? Richtiger als die Beantwortung dieser Frage durch Herrn Sittard in No. 4 desselben Jahrganges erscheint mir die Angabe in Grimm, deutsches Wörterbuch. 4. Band. 2. Abteilung. S. 497. Dort heifst es:

„Harschhorn, n., Heerhorn, nach dem subst.: harsch. 2. ‚Do haben inen (den Luzernern) der keyser die freyheit geben, dasz sy hin für in allen kriegen die harschhörner mit füren und sich deren gebrauchen söllind. Dise harschhörner sind noch auf disen Tag bei inen im brauch, so sy krieg habend.' Stumpf, eidgen. beschr. (1586) 471b; die harschhörner und alpenhörner sampt den trommeten. Garg. 175b."

harst. m. u. f. 1. nebenform zu harsch, heer, haufe, so in der Schweiz.
ridender reisiger harst.
unser harst bogenschützen het einen gefangen.
samblet sich aber eine frye harscht der eidgenossen.

Was weiter die in No. 1, Jahrgang 1888, von *Burney* erwähnten *6 Sagbuts-Spieler* betrifft, so sind sicher Posaunenbläser darunter zu verstehen. In der englischen Bibel von 1681, wie in der neuesten Ausgabe heifst es: Daniel. Cap. III. Vers 15. „Therefore et that time, when all the people heard the sound of the cornet, flute, harp, sackbut (in beiden Ausgaben so geschrieben) psaltery (ducimer) and all kinds of musick."

In Webster Dictionary findet sich: Sackbut (Franz. saquebute, Posaune) from Sp. sacabuche, a sackbut, the tube or pipe of a pump, from sacar, to draw, and
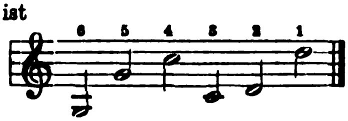
buche, the maw or stomach, because they who blow this instrument draw up their breath with great force, as it were from the stomach.

(Mus.) A brass wind instrument of musick, like a trumpet, so con trived that it can be longhtened or shortened according to the tone required; — said to be the same as the trombone — Moore.

Thieme. Kritisches Wörterbuch der englischen Sprache: Posaune. Trombone. (obsolete) sackbut. *C. Stiehl.*

Herr Dr. H. Eichhorn schreibt der Redaktion über dieselbe Mitteilung in den Monatsheften. Nachdem er über die „Sagbutt" sich ähnlich äufsert, fährt er fort: Die „Vyalls" dürften wohl als Violisten (Violaspieler) aufgefasst werden; die Viola hiefs auch Viella, Vielle, Vihuela im spanischen, deutsch Fidel, niederlateinisch fidula. Die „Minstrilles" können wohl als Spielleute aufgefasst werden, die im Mittelalter eine besondere Gilde bildeten. Herr *C. Stiehl* macht noch darauf aufmerksam, dass das Wort „Dromslades" heute „Drummer" heifst, also Paucker oder Trommler.

* Hawkins im 2. Bande, p. 273 seiner History teilt die Abbildung eines *Cruth* mit. Er hat 6 Saiten, davon 4 auf dem Griffbrett und Steg und 2 nebenan liegen. Die Stimmung ist



Die Form ähnelt der Violine, nur ist der Hals ringsum mit Seitenteilen umgeben, die mit der Schnecke, die so breit wie der Rumpf ist, in Verbindung stehen. Der Hals ist auf beiden Seiten frei, so dass man ihn bequem mit der Hand, wie bei der Violine umfassen kann. Die ganze Form bildet ein längliches Oval.

* Der erste Castrat an der päpstlichen Kappelle in Rom war nach Adami's „Osservaz. per ben reg." *Girolamo Rossini* (Hieronymus Rosinus), der 1601 als Sopranist angestellt wurde und am 23. Dez. 1644 starb. Bis dahin wurde der Sopran von spanischen Falsettisten ausgeführt. Adami wählt für das Wort Castrat den Ausdruck „evirato". Rossini war im Jahre 1621 oder 22/23 Kapellmeister, genau ist das Jahr nicht festzustellen (vide Haberl, Katalog d. päpstl. Kapelle, Monatsh. f. Musikg. 1887, Beilage, p. 39, No. 134). 1630 ist er wieder als Sopranist in Bd. 96 genannt (ib. p. 33).

* Katalog No. 140 von *Otto Harrassowitz* in Leipzig. Enthält 268 Werke über Geschichte und Theorie der Musik, meist ältere Drucke, weltliche Musik, Theater und Oper.

* Auktionskatalog der Bibl. des verstorbenen *Vicomte de Clerque de Wissocq de Sousberghe*. Gand, Camille Vyt (am 28. Febr.) enthält u. a. eine sehr reiche Sammlung Opern aus dem 18. und 19. Jahrh. Die Titelwiedergabe ist sorgfältiger als man es sonst an französischen und englischen Katalogen gewöhnt ist. Die englischen Antiquare besonders besitzen eine Gabe, Titel bis zur Unkenntlichkeit abzukürzen und es wäre wohl an der Zeit, dass Fachgelehrte diesem Unwesen energisch öffentlich zu Leibe gingen.

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Katalog der Bibliotheken in Freiberg i./S., verfasst von O. Kade, Bog. 1. — 2. Buxheimer Orgelbuch, Bog. 8.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Notenmanuskripte im K. S. Hauptstaatsarchive aus den Jahren 1604—1610.

Mitgeteilt von

Archivrat Dr. jur. **Theodor Distel** in Dresden.

Im K. S. Hauptstaatsarchive habe ich bei amtlicher Durchsicht verschiedener Akten alte Notenmanuskripte gefunden, welche jetzt sub rubro: Noten des siebzehnten Jahrhunderts Locat 12050 zusammengeordnet worden sind. Dabei liegen auch einige gedruckte*) Noten aus der angegebenen Zeit. Ich teile hier ein kurzes Verzeichnis jener Manuskripte, welche aus den Jahren 1604—1610 stammen, mit, um die Musikhistoriker auf die zum Teil**) wertvollen Kompositionen aufmerksam zu machen. Bei fürstlichen Geburten und Vermählungen***)

*) Diese Drucke dürften ebenfalls äufserst selten geworden sein, weshalb ich sie hier näher aufführe: *Stolle* (Stollius), Joh. — Calegiensis —, fürstl. Kapellmeister zu Weimar, Hochzeitslied zu 8 Stimmen (1604): Ohn' Gott ist mir u. s. w. — vgl. nachher Nr. 12. *Quitschreiber*, Georg — Cranichfeldensis, Kantor zu Jena, Hochzeitalied zu 8 Stimmen (1604): Wol dem, der Gott u. s. w. (mit Echo).

**) Teilweise waren ihre Komponisten freilich Barden, welche geradezu auf die Gelegenheiten warteten, zu welchen sie einer fürstlichen Person mit einem Opus nahen konnten.

***) Nur Nr. 9 ist durch kein bestimmtes Ereignis veranlasst worden.

sind die in Frage kommenden Vokalstücke entstanden. Es sind dies folgende:

1. *Rogier Michael*, ein 12stimm. Gesang über „Purpurem ver" ... zur Vermählung des Herzogs Johann Georg (I.) zu Sachsen mit Herzogin Sibylla Elisabeth zu Württemberg. 1604. (Über Rogier Michael siehe M. f. M. II, 3. III, 27. IV, 151 und einen demnächst von Kade in der wissenschaftl. Beil. d. Leipziger Ztg. erscheinenden Artikel, sowie nachher unter 7.)
2. Von demselben zu gleicher Gelegenheit, 8stimm. Gesang über: „Freu dich des Weibes".
3. *Joh. Crocker*, ein 4stimm. Gesang über: „Ein treu Gemahl" zu gleicher Gelegenheit. (Über Crocker, siehe Müller's Königsberger Katalog p. 142. Er nennt sich „Marchiacus". Die nachher unter Nr. 10 zu erwähnende Polorus'sche Komposition ist wohl nur in den Crocker'schen Umschlag geraten.)
4. *Elias Gerlach*, ein 10stimm. Gesang über „Beati omnes" ... zu derselben Gelegenheit. Gerlach nennt sich „Colditzensis disc. musicae studios." Das beiliegende Überreichungsschreiben ist gezeichnet mit „Torgau 5. Septbr. 1604".)
5. *Leonhard Lechner*, Athesinus Wirttembergici chori musici (piae memoriae) quondam rector, ein 15stimm. Gesang über „Laudate dominum" zu gleicher Gelegenheit. Obige Notiz giebt uns die bisher unbekannte Nachricht von Lechner's Todesjahr. Da die Hochzeitsfeier am 16. Sept. 1604 stattfand, so muss er kurz vorher gestorben sein, so dass er die Absendung des Gesanges nicht mehr selbst besorgen konnte.
6. *Valentin Neander*, Bricensis marchiacus, ein 8stimm. Gesang über „Beatus vir" ... zu der anderweiten Vermählung des genannten Herzogs mit der Markgräfin Magdalena Sibylla zu Brandenburg um 1607.
7. *Rogier Michael*, 8stimm. Gesang über „Illustri rutae" ... zu derselben Feierlichkeit.
8. *Samuel Völckell*, Kapellmeister auf der Plassenburg bei Kulmbach, 8stimm. Gesang über „Exaudiat te Dominus", Trostlied für den Herzog Johann Georg I. nach dem Tode seiner Gemahlin, 1606.
9. Derselbe. Ein Jägerlied zu 5 Stimm., komponiert für den Herzog Johann Georg (I.) zu Sachsen, gleichzeitig mit Nr. 8 überreicht. Dasselbe ist im „Weidmann" XIX., Nr. 27 von mir veröffentlicht..

10. *Johann Polorus,* Marchiacus (vgl. Nr. 3). Polorus dürfte mit dem 1603 als Violinist am Berliner Hofe und 1612 noch als Kapellmitglied daselbst genannten Hans Pole (Pohl) identisch sein (Schneider: Geschichte der Oper in Berlin, 1852. Anhang S. 22 u. 29). Ein 6stimm. Gesang über „Selig ist der gepreiset", zu derselben Feierlichkeit wie Nr. 6.
11. *Johann Eckhard,* ein 10stimm. Gesang über „Wol dem, der den Herrn fürchtet", zu derselben Hochzeit. Man darf den Komponisten wohl nicht mit Johann Eccard verwechseln.
12. *Johann Stollius,* Saxon. illustriss. aulae Vinariensis musicae olim praefectus (vgl. Anm. 1), ein 18stimm. Gesang „Laetare cum uxore" ... zu derselben Gelegenheit.
13. *Johann Göckeritz,* Musicus instrumentalis sereniss, elect, Saxon., ein Gesang zu 8 Stimm. „Natali bona" ... zur Geburt der Herzogin Maria Elisabeth, Herzog Johann Georg's (I.) und seiner zweiten Gemahlin Tochter (22. Nov. 1610).
14. *Michael Praetorius,* ein 8stimm. Gesang über „Audite haec"... zu derselben Feierlickkeit.

Die begonnene Sammlung älterer Notenmanuskripte werde ich gelegentlich fortzusetzen bemüht sein und kann ich vielleicht im Verlaufe einiger Zeit Weiteres mitteilen.

Ein Mummenschanz in Krakau 1592.

Von Dr. Reinhard Kade.

In der Beschreibung der Festlichkeiten, welche zu Ehren der Vermählung des churfürstlichen Administrators Friedrich Wilhelm in Krakau am 24.—30. Mai 1592 stattfanden, stöfst mir folgende musikhistorisch nicht uninteressante Stelle auf, die ich im Wortlaut gebe. Sie steht in dem Locat 7297 des Kgl. Hauptstaatsarchivs zu Dresden unter dem genaueren Titel: „Cammersachen in Churf. Saechs. Vormundschaft. 1591—1592. Vierter Theil." Der Verfasser dieses Gesandtschaftsberichtes war der Thumprobst Johann von Nostiz.

„Den Donnerstag den 25ten hat der König eine stattliche Mummerey gehalten, also dass er in einem sonderlichen Thurm auf einen Fels gebauet, welcher für sich selbst in einem schönen hohen und weiten Saal, der zu diesem hochzeitlichen Fest sonderlich dazu gebauet, bis an einem gewissen Ort, dass zwischen den Thüren und

dem Ort, da die Königinn und derselben Frauenzimmer gesessen, ein feiner geraumer Platz geblieben, und seindt erstlich acht Jungen, auf heidnisch mit Fackeln gekleidet aus dem Thurm auf zweien unterschiedenen Stiegen den Berg zu fahren herunter gestiegen, und sich auf beiden Seiten des Saals nicht weit von dem Felsen, gestellet; dann seindt ungefährlich 100 Schweizer mit Trummeln und Pfeifen gefolget, darauf seindt zehn Knaben mit gar lieblicher Melodey und mit einer sonderlich darzu geschickten*) Intraden herausgekommen; dann seindt 8 Geiger und 8 Musici mit Zinken und andern Instrumenten gefolget und alle miteinander eine liebliche Melodey und dazu qualificirten Intraden, sich miteinander successive vermischt und also musicirende bei einer guten halben Stunde getantzt; nach Vollendung desselben seindt 6 Personen auf heidnisch mit Sturmhüten und hohen Federbüschen ziemlich artlich geputzt, darunter der König und etliche vornehme Polnische Herren fast mit voriger Melodey und Intraden aus dem Thurm heruntergezogen, denen 6 Weibspersonen auch auf heidnisch gekleidet gefolget; diese haben fast auf einer ganzen Stunde einen Tanz, indem sie sich der arithmetischen Proportionen**) unter einander vermischt, und wieder zertheilet, artlich getantzt und nach demselben die königl. Braut, dem Herrn Landgrafen von Leuchtenberg gebracht; dann haben die 6 Mannspersonen fürgetantzt und die 6 Weibspersonen gefolget und hernachmals eine lange Weile mit dem königl. Frauenzimmer etzliche Galliarden getantzt und letzlichen mit voriger Melodey undt Intraden wider ab und in Thurm gezogen“.

Ein historischer Irrtum.

Wie vorsichtig man im Beurteilen älterer Begebenheiten sein muss, um Handlungen nicht in ein falsches Licht zu stellen, beweist die Biographie Hans von Oyart's von Pasqué in der Niederrheinischen Musikzeitung 1865, p. 25. Als in der Schlacht bei Mühlberg 1547 Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen gefangen wurde, löste sich die Musikkapelle in Torgau nach Pasqué's Meinung auf und die Kapell-

*) Offenbar aus Dresden hingeschickt. Vielleicht vom damaligen Kapellmeister Rogier Michael.

**) Vgl. Eitner, Taenze. S. 106; auch Herzog Moritz Tanz 1571; siehe Becker, Hausmusik, Beilagen, pag. 99.

mitglieder beeilten sich dem neuen Herren (Moritz) sich anzubieten, nur Oyart war der Einzige der seinem Herren getreu blieb, der einen rührenden Brief der Anhänglichkeit an seinen gefangenen Fürsten richtete, in dem er versichert ihn auch im Unglücke nicht zu verlassen. Kurfürst Johann Friedrich empfahl Oyart, wie bekannt, seinen Söhnen in Weimar, die ihn aber hungern liefsen, d. h. sie zahlten ihm den versprochenen Gehalt nicht aus. In dieser Darstellung erscheint Walther und die anderen Kapellmitglieder allerdings als ungetreue und wankelmütige Diener, die nur ihrem jeweiligen Vorteile nachlaufen. Die Sache lag aber ganz anders. Johann Friedrich sah sich bereits 1529 gezwungen die Gehälter seiner Kapellmitglieder bedeutend herabzusetzen, da die Kriegsvorbereitungen alle Gelder in Anspruch nahmen und 1530 entliefs er sogar dieselben, da er sie nicht mehr bezahlen konnte. Walther sah sich also gezwungen nach einem anderen Dienste umzusehen, doch die Bürgerschaft Torgaus vereinte sich zu einer Gesellschaft zur Erhaltung ihrer ihnen lieb gewordenen Kirchenmusik, sie stellte Walther die Sänger zur Verfügung und besoldete ihn, und um ihn ganz sicher an Torgau zu fesseln, schuf sie eine neue Lehrerstelle an der Schule und setzte ihn dort ein. Man trennte an der Schule das Cantoramt vom Organistenamt, übergab das erstere Walther und die Lehrgegenstände Gesang, Religion und lateinischen Sprachunterricht bis zur leichteren Lektüre. Der Organist erhielt die Elementargegenstände. Obiger Verein von Bürgern zur Erhaltung der Kirchenmusik legte sich den Namen „Cantoreigesellschaft“ bei und fand diese Einrichtung sehr bald in anderen Städten Nachahmung, da die Fürsten überall durch die Kriegsvorbereitungen das Geld für die Kapelle zurückbehielten, oder die Bürger erkannten, dass sie sich in dieser Weise ebenfalls wie in den Hofkapellen eine Kirchenmusik schaffen konnten. Luther war über das gänzliche Aufgeben der Kapelle in Torgau sehr aufgebracht, denn sie war das Ideal seiner Bestrebungen den Kirchendienst musikalisch auszuschmücken und zu beleben. Er richtete daher an den Kurfürsten ein sehr energisch abgefasstes Schreiben, was wenigstens den einen Erfolg hatte, dass er der Cantoreigesellschaft einen jährlichen Zuschuss von 100 Gld. zusagte. Als nun Herzog Moritz an Stelle des gefangenen Kurfürsten trat, verpflichtete er sich zur Weiterzahlung dieser 100 Gld. jährlich und erst 1548, als er die Hochzeit seines Bruders August, der sich mit einer dänischen Prinzessin vermählen wollte, ausrichtete, entschloss er sich selbst eine Kapelle einzurichten, die vorläufig bei der Hochzeitsfeierlichkeit fungieren und ihm dann nach Dresden folgen

sollte. Der Rektor Cruciger an der Wittenberger Universität erhielt den Auftrag, die Studentenschaft durch Anschlag am schwarzen Brette aufzufordern, der neu zu gründenden Kapelle als Sänger beizutreten und sich zum behufe dessen bei Johann Walther in Torgau zu melden. Am 22. Sept. 1548 unterzeichnete Kurfürst Moritz die Stiftungsurkunde, den 8. Okt. sang die neugegründete Kapelle bei den Hochzeitsfeierlichkeiten in Torgau und siedelte dann nach Dresden über. Dies ist der dokumentarisch beglaubigte Verlauf der Begebenheit. (Taubert, Geschichte der Pflege der Musik in Torgau, Schulprogramm von 1868, p. 1 ff.) Walther konnte demnach seinen Herren gar nicht verlassen, da er schon seit 18 Jahren nicht mehr in seinen Diensten stand. Etwas anderes war es mit Oyart, der Hoforganist war und den Posten noch inne hatte, als der Kurfürst in Gefangenschaft geriet. Ob Herzog Moritz den alten Mann durch eine jüngere Kraft ersetzte, oder Oyart dem Eindringling abgeneigt war, dafür fehlen uns noch die Nachweise, wir wissen nur durch sein eigenes Schreiben, dass er den gefangenen Kurfürsten bat, ihn in seinen Diensten zu behalten, auch wenn er dadurch Not leiden sollte, „denn er sei nicht gesinnet (schreibt er) in Herzog Moritzens Dienste zu treten, sondern mit Freuden bereit, bei dem Kurfürsten zu bleiben und ihm zu folgen, in Betrachtung der gnädigen Wohlthaten, die ihm von des Kurfürsten Vetter (Oheim) und Vater, sowie von dem Kurfürsten selbst widerfahren".

Eitner.

Musik-Handschriften der Darmstädter Hofbibliothek,

beschrieben von F. W. E. Roth.

Die Darmstädter Hofbibliothek ist durch ihren Reichtum an Musikalien bekannt. Ein Teil derselben entstammt der älteren Hofbibliothek, ein anderer den Klöstern Seligenstadt und Wimpfen, sowie der Sammlung des Barons von Hüpsch, den gröfsten Zuwachs an Musikalien erhielt die Bibliothek aber erst 1873 durch Einverleibung der Musikbibliothek des verstorbenen Grofsherzogs Ludwigs I., welche, soweit praktisch noch nötig, im Hoftheater, der ältere Teil in der Hofbibliothek als Fideikommis und separate Abteilung bewahrt wird. Über diese Musikbibliothek Ludwigs I. fertigte Dr. Walther 1873 einen gedruckten Katalog, welcher als: „Die Musikalien der Grofs-

herzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt" 1874 als Supplemente des Accessionskatalogs (1873) erschien und 169 Druckseiten Oktav umfasst. Walther nahm auch Musikalien auf, die bereits früher in der Hofbibliothek vorhanden waren, liefs aber alle liturgisch-musikalischen, sowie theoretischen Codices weg.

Im nachstehenden habe ich alle Codices, wie sie die kleine Abteilung „Musikalien" des handschriftlichen Handschriftenkatalogs angiebt, beschrieben. Es sind meist Autographen Hessen-Darmstädter Kapellmeister und haben für die Geschichte der Hofmusik zu Darmstadt wie für die allgemeine Literaturgeschichte der Musik Wert. Die übrigen Codices musste ich dadurch herausfinden, indem ich die Abteilung Liturgie gröfstenteils selbst in den Handschriften einsah, da der Katalog nur in wenigen Fällen angiebt, dass der liturgische Text auch Musiknoten enthalte. Anderes ergaben Sammelbände, die ich von früher her kannte. Dass damit keine Vollständigkeit möglich ist, leuchtet ein und behalte ich mir Nachträge vor. Bei der Beschreibung ist auf Alter, Inhalt, Herkunft, literarisch-musikalische Notizen besonders Rücksicht genommen, ohne gerade zu sehr ins Detail zu kommen, und z. B. jede Sequenz zu verzeichnen. Die Beschreibungen sind nach der römischen Liturgie genau gemacht. Eine Trennung in Abteilungen fand ich bei dem kleinen Umfang nicht nötig.

Darmstadt, im März 1888.

1. Nr. 1946, Quart, Perg. saec. X. Prachthandschrift von guter Erhaltung, enthält das gekürzte Missale Gregors des Grofsen (ohne Lesestücke und comes derselben) verbunden mit dem gekürzten Antiphonar Gregors, letzteres mit Neumen ohne Linien. Aus Echternach a. d. Mosel. cf. Romanische Forschungen 1888, II. Heft, wo der Codex eingehend besprochen und Stücke daraus abgedruckt. Die Neumen stimmen mit Lambillotte's Ausgabe des Antiphonars Gregors (St. Gallen saec. X.) nicht überein.

2. Nr. 1949. Folio, Perg. saec. X. Lektionen aus Evangelien, teilweise mit Neumen ohne Linien. Stammt den Festen nach zu schliefsen aus einem Benediktinerkloster. Auf Seligenstatt (Hessen) deutet das Fest Peter exorc. Marcellin (Patronen desselben) hin, auch hat die Schrift Ähnlichkeit mit dem Ms. 1957 (aus Seligenstatt).

3. Nr. 1957. Folio, Perg. saec. X.—XI. Evangelienbuch aus Seligenstatt in Hessen. Genannt *liber comitis*, weil er dem comes (Diacon) für Lesung der Evangelien diente oder den comes der Lesestücke enthält. Blatt 182a eine Stelle mit Neumen ohne Linien, die

selbständiger Eintrag ist: Domine deus virtutum, beati omnes qui sperant in te, non privabis bonis eos, qui ambulant in equitate in secula seculorum. Laudabunt te. Qui diligitis dominum, letamini in domino et confitemini memorie sanctitatis eius. Sanctum est nomen tuum domine, qui reples bonis esurientes iusticiam, et facis magna timentibus te a progenie in progenies.

4. Nr. 1988. Quarto, Perg. saec. XI.—XIV. Aus St. Jacob in Lüttich. Über den Inhalt cf. Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte 1887, p. 488. Die Schriftchen Guido's von Arezzo im Chorgesang 1888, Heft 12 f. von mir veröffentlicht.

5. Nr. 725. Folio, Perg. saec. XII. (Hüpsch). Aus St. Jacob in Lüttich, 167 Blatt. Grammatik des Priscian. Vorsetzblatt, Rest eines Musikstücks mit Neumen, zu lesen ist noch: Fabrice mundi in Variationen.

6. Nr. 885. Quarto, Perg. saec. XII. 155 Blatt. (Hüpsch 55). Lectionen (Collecten) durchs Kirchenjahr von Advent an mit Versikel und Orationen. Manches neumirt (ohne Linien). Blatt 121 die auf Flandern hinweisende Allerheiligenlitanei, Exorcismen, Gebete in dormitorio etc., wie solche im Benediktinerorden üblich. Enthält auch die Wachsweihe, die der Asche, der Palmen, sowie Praefationen und Hymnen, darunter: Inventor rutili und: Exultet iam angelica, neumirt. Am Ende defekt. Wahrscheinlich aus St. Jacob in Lüttich.

7. Nr. 931. Quarto, Perg. saec. XII. (Hüpsch 292, 225). Antiphonar, am Anfange defekt. Aus dem Cisterciensierinnenkloster Burtscheid bei Aachen. Mit Neumen. Mehrfach in den Rubriken die cantrix genannt. Am Ende einige Hymnen, teilweise von Hand saec. XV. nachgetragen.

8. Nr. 3183. Quarto, Perg. saec. XII./XIII. Einband rotes Leder mit derben Eisenknöpfen. 228 neu numerierte Seiten. S. 3. Hymnus: Verbum dei deo. Mone III., 118. S. 4 — 15 Calendarium. S. 16 Sacerdos missam celebraturus ante quam induatur vestibus sacris, decantentur ab eo hii psalmi. Quam dilecta etc. Seite 9 die beim Ankleiden vor der Messe üblichen Gebete. S. 20 die Gebete vor dem Altare vor Beginn der Messe, Messgebete und alltägliche Praefation. S. 23 Stillgebet vor der Wandlung: Te igitur etc. Messformular bis zum Ende. Gebete beim Ablegen der priesterlichen Kleidung. Soweit ohne Noten.

Messe zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit mit Neumen. Sequenz: Benedicta semper sancta etc. mit Neumen (ohne Liniatur).

Missa de angelis. — Missa pro salute vivorum. — Pro peccatis,

— De spiritu sancto. — De sancta cruce. — De sancta Maria mit der Sequenz: Fecunda verbo etc. — Item sancte Marie mit der Sequenz: Gaude Maria templum etc. und: Ave Maria gratia plena etc. — De annuntiacione sancte Marie mit der Sequenz: Ave preclara maris stella etc. — Item de sancta Maria. — Officium in nativitate domini mit der Sequenz: Natus ante secula etc. — In epiphania mit der Sequenz: Festa Christi etc. — Lichtmessofficium mit den Weihen und der Sequenz: Concentu parili etc. — Aschermittwoch, benedictio cinerum. — Palmsonntag mit Weihe der Palmen und Procession mit Gesängen und zwar ad introitum civitatis. — Officien der Charwoche, darunter das: Ecce lignum crucis etc. — Die Weihe des Wachses mit Neumen.

S. 93, Der Taufritus von dem Exorcismus der vor der Kirchenthüre stehenden Täuflinge an bis zu Ende und zwar für männliche und weibliche Täuflinge verschieden. Mit Allerheiligenlitanei. Die verschiedenen Weihen auf Gründonnerstag (lardus, oves etc.). Gottesdienst zu Charsamstag ante valves ecclesie. — Ostern und Pfingsten. — Kirchweihe.

Officium commune sanctorum.

S. 147, Die Sonntagsmessen durchs Jahr vom Advent an, nach Epiphanie und Pfingsten.

S. 167, Besondere Gebete für Messen bei einzelnen Fällen. S. 177, Exorcismus salis et aque. S. 180 eine bendictio armorum, pere et baculi, modus penitentie de homicidio, contra paganorum incursiones.

S. 193, Officium beim Besuch der Kranken und Spendung der letzten Ölung. Mit Allerheiligenlitanei. Messe für die im Sterben Befindlichen, mit Neumen.

S. 205, Officium bei der Beisetzung der Leiche, mit Neumen. — Gebete für die Abgestorbenen, Gebete iusta feretrum, Beerdigungsgebräuche mit Neumen. — Gebete und Gesänge bei der Rückkehr vom Grabe.

S. 227—228 stammt aus einem anderen Codex, Sequenzen mit Neumen. — Das Buch repräsentiert demnach das gekürzte Missale und die Agende durchs Kirchenjahr und wie der Kalender und Gebrauch zu Burgholz in Kurhessen andeutet, ist es die Agende der Erzdiöcese Mainz. Dass das Buch das Gebetbuch der hl. Elisabeth von Thüringen gewesen, wie ein unwissender Philolog in den hiesigen Handschriftenkatalog eintrug, ist von dem oben angegebenen liturgischen Inhalt aus allein schon falsch. Das Buch hat durch die sorgfältig neumierten Gesänge für die Geschichte der Musik Wert, textlich enthält

es einiges, das in den Formularien bei Martène, de ritibus ecclesiae Romanae fehlt.

9. Nr. 815. Quart, Perg. saec. XII.—XIV. (ehedem mehrere Codices). Aus St. Jacob in Lüttich. (Hüpsch.) Von Hand saec. XII., Text mit Neumen: Sicut malus inter ligna silvarum etc.

10. Nr. 3315. Quarto, Perg. saec. XIII. im Bruchstück aus einem Antiphonarium aus Seligenstatt in Hessen. Mit Neumen ohne Linien. Ehedem an W. 4601 verklebt. — Stammt aus dem nämlichen Codex wie 3315 und bildete ehedem einen Teil eines Musiklehrbuchs, dessen einer Teil die Theorie, der andere die praktisch-liturgischen Beispiele enthielt.

11. Nr. 3314. Quarto, Perg. saec. XIII. im Bruchstück einer Musiklehre, die auf Berno's Tonarius beruht. Aus Seligenstatt (Hessen). Mit Musikbeispielen im Texte, welche in Neumenschrift ohne Linien. Druck: Romanische Forschungen 1888, II. Heft.

12. Nr. 545. Quart, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 367, 160.) Graduale Cölner Bistums. Auf dem Titelblatte (Papier, später eingefügt) von Hand saec. XVI: Cantuale breve serviens pro usu sacro parochialis ecclesiae in Bumagen. Mit Neumen auf 4 Linien. Am Ende defektes Hymnarium.

13. Nr. 867. Quart, Perg. saec. XIII. 98 Blatt. Lesestücke aus den Evangelien durchs Kirchenjahr. Rückseite von Blatt 1 Miniatur (sitzender Christus). Teilweise mit Neumen ohne Linien, die Weihe des Wachses auf Charsamstag ganz neumiert. Stammt aus einem Benediktinerkloster, auf Seligenstatt (Hessen) deutet Blatt LXXXIX die Erwähnung der Patronen desselben Peter exorc. und Marcellin. Am Ende defekt, bricht mit Andreas ab.

14. Nr. 868. Folio, Perg. saec. XIII. ineunt. (Hüpsch 622, 144.) Graduale, ehedem in der Prämonstratenserabtei Arnstein (Nassau), seit 12. März 1670 als Geschenk des Arnsteiner Abts Schlinckmann in Steinfeld (Rheinpreußen). Mit Neumen auf 4 Linien höchst sorgfältig geschrieben. Beginnt mit dem I. Adventsonntage, Blatt 1—125 Antiphonar, Blatt 125v die verschiedenen Kyrie's, Gloria's, Blatt 129r bis 167 Hymnen durchs Kirchenjahr, auf Heilige, Kirchweihe, Apostel, das Credo, Praefationen, Sanctus, Agnus dei, Ite missa est, Marienlieder, Requiem, von 167 an Hände saec. XV. mit Hymnen und Verwandtes bis Blatt 185. An manchen Stellen ist die Gottesdienstordnung beigeschrieben, die Palmenweihe ist grofsartig und weitläufig, wie solche nur in ihrer Prachtentfaltung an Domkirchen üblich war. Hervorragender Art ist ebenfalls die Feier am Gründonnerstag und Charfreitag.

15. Nr. 886. Quart, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 648.) Psalterium mit Hymnen unten am Rande, an mehreren Stellen Notensysteme. Mit Miniaturen auf Goldgrund, leider am Ende defekt. Wahrscheinlich aus Grafschaft.

16. Nr. 871. Halbfolio, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 228, 94.) Ehedem in St. Cunibert in Cöln. Graduale. Hunc librum ex vetusto in hunc splendidiorem statum ex liberali donatione decorari fecit 1763 reverendissimus et amplissimus dominus Julius (ein Wort radiert) patritius Mediolanensis archidiaconalium insignium collegiatarum ecclesiarum B. M. V. ad gradus et s.. (ein Wort getilgt) respective decanus archidiaconus Tremoniensis et Hammoniensis necnon canonicus diaconus capitularis huius sacrae nuntiaturae magister camerae. Prachtband des 18. Jahrh. Auf der Rückseite von Blatt 1 Namen von Chorales 1588 bis 1626. Antiphonen von Advent an mit Neumen auf 4 Linien, von Blatt 65 an auch Hymnen z. B. Crux fidelis inter (Mone I, 131), Exultet iam angelica etc. (Daniel V, 303). Am Ende Episteln und Lesestücke mit Noten.

17. Nr. 870. Halbfolio, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 698.) Eintrag wie bei 871, dem es im Einbande conform ist. Graduale. Aus St. Cunibert in Cöln. Inhaltlich von 871 verschieden, enthält es mehr die Responsorien, am Ende stehen solche auf die Ewalde, Pantaleon, Cunibert etc, Mit Neumen auf 4 Linien.

18. Nr. 2777. Quart, Perg. saec. XIII. exeunt. (Hüpsch). Aus St. Jacob in Lüttich. Darin der Hymnus: O crux frutex salvificus des hl. Bonaventura mit Noten auf 4 Linien. Facsimile und neuer Satz für Harmonium oder Orgel in: Der Lebensbaum ed. II. Freiburg i. B. 1888 8vo. — Roth, Lat. Hymnen s. v.

19. Nr. 845. Folio, Perg. saec. XIII.—XV. Antiphonar Cölner Diöcese. (Hüpsch 16.) Am Anfange ein Officium auf St. Servatius mit Hymnen, alles mit Noten. Kyrie, Credo, Sanctus, Agnus dei. Officium in transfiguratione domini mit Hymnus: Laudes deo dicat etc. — Dieser Teil von Hand saec. XV. Hierauf das Antiphonar vom Advent an saec. XIII.

20. Nr. 990. Quart, Perg. saec. XIII. (Hüpsch 312, 1). Psalterium. Unten am Rande öfter Notensysteme von späterer Hand, am Ende eine Anleitung über die Töne.

21. Nr. 938. Octavo, Perg. saec. XIII.—XVI. (Hüpsch 187, 136.) Antiphonar Cölner Bistums mit Noten (saec. XV.). — Desgleichen saec. XIII. — Vigiliae mortuorum. — Gehörte dem Joannes Hackenbroech choralis 1574.

22. Nr. 888. Quart, Perg. saec. XIII.—XIV. (Hüpsch 481, 282.) Der liber usuum ordinis Cisterciensis, dem Abte Stephanus zugeschrieben. 80 Blatt. Blatt 45—47: De cantore et solatio eius (Cap.) CXXIII. Handelt von dem Amte des Kantors im Cistercienserorden, für Ausübung des Gesangs interessant. Druck in Tissier, bibl. script. ord. Cisterc. Bonfontaine 1660, folio. I.

23. Nr. 883. Folio, Perg. saec. XIV. Antiphonar. (Hüpsch) defekt. Geschenk des Cristian de Erpel Pfarrers in Spele Cölner Bistums und Cölner Domvikar an die Kirche beate Marie in Pasculo Coloniensi 1388 ipso die vigilie festi Palmarum.

24. Nr. 876. Grofsfolio, Perg. saec. XIV. Missale mit Initialen und einem blattgrofsen Gemälde. Cölner Bistums. Anno domini millesimo ccc. quadringentesimo sexto in vigilia Ambrosii obiit quondam bone memorie dominus Henricus de Wintersbach decanus huius ecclesie, qui donavit dicte ecclesie sancti Cuniberti hunc librum missalem, breviarium, duo psalteria, quorum unum est glosatum, que iacent in cathenis in choro, quo prepositus stare consuevit pro tempore. Item annos gracie prebende sue. Item curiam suam claustralem, que vendita fuit pro quingentis marcis minus quindecim.

25. Nr. 3111. Folio, Perg. saec. XIV. Officium. In natali XI milium virginum Anthiphon supra psalmos ad vesperas. O quam pulchra etc. Unter anderm auch: Pange lyram, non deliram etc. — Blatt 1—5.

Officium auf St. Agnes. In festo Agnetis virginis. O pulchra facie, sed fide etc. — Blatt 5—10.

26. Nr. 863. Folio, Perg. saec. XIV. (Hüpsch) defektes Antiphonar Cölner Bistums.

27. Nr. 2663. 8vo., Perg. saec. XIV. Ehedem der Karthause in Cöln gehörig. (Hüpsch.) Enthält die Musiktheorie des *Johann de Grocheio*. — cf. Monatshefte 1888, p. 50.

28. Nr. 3317. 8vo., Perg. 2 Blatt saec. XIV., zusammengehörend, mit Quadratnoten auf 4 roten Linien, ein Volkslied aus Flandern, Text in Germania 1887, p. 255 von mir abgedruckt, doch muss es Zeile 5 heifsen: „Et mors tua" und Zeile 11: „mori". Das zweite Blatt Bruchstücke von Marienliedern und Hymnus auf St. Nicolaus. Roth, Hymnen n. 399 und 183. — Die Hschft. bildete ehedem einen Teil von Nr. 3094 (liturgische Fragmente).

29. Nr. 394. Grofs-Quarto, Perg. saec. XIV. Brevier aus Lüttich ohne Musik. Am Anfange und Ende defekt. 817 Blatt, von roher Hand Initialen häufig ausgeschnitten. Blatt LVIII Initial Glocken-

spieler sitzend die Glocken mit Hämmern schlagend, unten Jüngling Viola spielend. Blatt Vc LXXIIv musicierende Engel (Viola und Harfe), Blatt Vc LXXIIIv desgleichen (Viola).

30. Nr. 1211. 8vo., Perg. saec. XIV. Am Anfange fehlen 2 Blatt. Psalterium. 80 Blatt, die Allerheiligenlitanei am Ende weist mit ihren Namen Amandus, Audomar, Bavo, Bertinus, Winnocus, Guttagonus etc. auf Flandern hin. Gute Initialen, darunter ein Glockenspieler, sitzend und die Glocken mit Hämmern schlagend.

31. Nr. 857. Quarto, Perg. saec. XIV.—XV. Ehedem 2 besondere Codices. 120 Blatt. Aus Wedinghausen (Westfalen). Benediktionale, teilweise mit Neumen, von Advent bis Palmarum, Blatt 1 bis 50. — Blatt 51r Ex autentico libro sacramentorum Gregorii pape urbis Rome incipit ordo ad baptizandum infantes. Ritus für Männer und Frauen. Teilweise mit Noten. Der zweite Codex beginnt Blatt 61r (saec. XV.) Wachsweihe auf Lichtmesse, Benedictionale von Palmarum an, die Osterpraefation neumiert, am Ende Exorcismen.

32. Nr. 838. Folio, Perg. saec. XIV.—XV. (Hüpsch. 256, 3.) Blatt 1r steht: Ad honorem omnipotentis dei, gloriosissimae semper virginis Mariae necnon sanctorum confessorum pariterque pontificum Clementis, Cuniberti ac beatorum Ewaldorum martyrum patronorum correctus iste liber impensis domini Nicolai Krieptz canonici anno domini millesimo quingentesimo octuagesimo octavo pro diaconis in latere reverendi domini praepositi stantibus et cantantibus. (Hand saec. XVI.): Blatt 2—7 die Allerheiligenlitanei, dann neu paginiert die Psalmen Blatt 1—75, dann ehedem selbständiger Codex mit neuer Paginierung saec. XIV. Antiphonar mit Noten von Weihnachten bis Ostern, mit Hymnen gemischt. Am Ende Bruckstück eines Officiums auf Thomas Cantuariensis episcopus.

33. Nr. 940. 8vo., Perg. saec. XIV.—XV. (Hüpsch 718.) Antiphonarium Cölner Bistums. Am Anfange defekt.

34. Nr. 2782. Folio, Buchdeckel saec. XV. ehedem dem Johannes Beckenhaub Moguntini inscripta. Divi Bonaventura cum textu sententiarum tabula. Aufgeklebt ein Papierblatt mit Text: Ein schone tageweis mit Noten. (Wächterlied):

Aus hertzen wee klag sich ein helt
In strenger hut verborgen
Ich wünsch ihr heil die mir gefelt etc.

35. Nr. 2225. Quart, Papier, saec. XV. Schulbuch, geschrieben 1410. Darin Blatt 70—71 Volkslieder mit Noten:

1. Begirlich in dem hertzen min
   Mit rechter lieb in stetikeit etc.

2. Ich stund in ellend naht vnd tag,
Ob ich wol frölich sing oder sag etc.
3. Eberli du bist so gar ein guoter man
Wenn du gedrinckest
So leistu Erberlins buntschuo an etc.
4. Ich lob ritter vnd frölin fin
Und lass die steltzer krüppel sin etc.
5. Gluck vnd alle selikeit
Vil guoter iar in wirdikeit etc.

36. Nr. 949. 8vo., Perg. saec. XV. Incipit ordo missalis fratrum Minorum secundum consuetudinem Romane curie etc.

37. Nr. 939. Perg., hoch 8vo., saec. XV. Agende und Antiphonar (defekt). Aus Cöln. (Hüpsch.)

38. Nr. 930. Quart, saec. XV. Perg. Antiphonarium. (Hüpsch 379.)

39. Nr. 840. Quart, Perg. saec. XV. (Hüpsch 384, 224.) Antiphonar Cölner Bistums.

40. Nr. 51. Folio max., Perg. saec. XV. Chorpsalter mit Hymnarium und einigen Antiphonen am Ende, mit Noten, das Kalendarium defekt (fehlt Januar und Februar).

41. Nr. 99. 8vo., Perg. saec. XV. 6 Blatt, Bruchstück eines Antiphonars.

42. Nr. 14. Papier, 12°, saec. XV. Aus St. Jacob in Lüttich. (Hüpsch.) Blatt 46. Anleitung über Mensur der Noten. Duplex nota sic figuratur. Mit Musiknoten. 1 Seite.

43. Nr. 434. Quart, Papier, saec. XV. (Hüpsch.) Aus St. Jacob in Lüttich. Auf den Deckeln Text aus einem Officium auf St. Laurentius mit Neumen auf 4 Linien saec. XI.—XII.

44. Nr. 837. Folio, saec. XV. Perg. (Hüpsch 39, 511). Missale aus Cöln. Am Anfang eine Einleitung über Gebrauch kirchlicher Gesänge für die verschiedenen Feste. Sammlung von Kyrie's mit Noten. Missale mit Praefationen und Pater noster in Musik. Ehedem in St. Cunibert in Cöln.

45. Nr. 842. Grofsfolio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 223, 477.) Chorbuch aus Köln. Vorsatzblatt von Hand saec. XV. der Hymnus in transfiguratione domini sequentia: Laudes deo dicat per omnia etc. mit Noten. Blatt 1 in dem Initial A ein Dudelsackbläser gezeichnet. Die Officien der Heiligen am Ende enthalten nur wenige Hymnen, meist nur Antiphonen, dagegen ist ein Anhang von anderer Hand reich an Hymnen mit Noten.

46. Nr. 848. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 473, 1.) Chorbuch Cölner Diocese. — Kalendarium. — Psalmen mit Antiphonen

gemischt, letztere mit Noten, mit Hymnarium durchs Kirchenjahr und Responsorien mit Noten. — Am Ende eine Anleitung über die Töne 1—8 nach dem Beispiele: Dixit dominus domine meo etc.

Fortsetzung folgt.

Mitteilungen.

* Bei den unters Alphabet zu stellenden Autornamen, mag es in Bibliotheks- oder in Antiquarkatalogen, in Registern oder Lexika sein, herrscht in der Musikwissenschaft noch eine grofse Willkür. Fast jeder Verfasser hat seine eigenen Ansichten und Gewohnheiten, oder lässt sich auch nur vom Zufall leiten ohne daran zu denken, wieviel unnützes Suchen er anderen dadurch verursacht. Bei den deutschen, italienischen und englischen Eigennamen wird eine Meinungsverschiedenheit seltener eintreten, aufser bei Namen die in zwei Lesarten bekannt sind, wie Soriano und Suriano, Buononcini und Bononcini, Buontempi und Bontempi, Byrd und Bird, Reincken und Reinken u. a. m. Auch die leidige Uneinigkeit über die Placierung des ä und ü im Deutschen verursacht stets ein unnützes Herumsuchen, da der eine zwischen a und ä keinen Unterschied macht und der andere ä ganz richtig für einen Doppellaut ae hält und ihn demnach unters Alphabet ordnet. Die Hauptverwirrung besteht aber in den niederländischen und französischen Autornamen mit ihren „van, vander, den, de, de la und la", welche von einer Anzahl Schriftsteller in der willkürlichsten Weise behandelt werden und die mit einer Hartnäckigkeit an ihrer vorgefassten Meinung hängen, die jede Diskussion vergeblich macht. Wenn als Grund für die Einstellung ins Alphabet unter obige Vorwörter angegeben wird, dass sie zum Eigennamen unbedingt gehören, so müsste man konsequent sein und z. B. Adrien de la Fage nicht unter Lafage einordnen, oder Pierre de la Rue unters L, sondern wie L'abbé Gervais de la Rue unters D. So wird Pierre-Antoine de la Grange unters D und Anna de la Grange unters L gestellt. Herr Vander Straeten macht es noch schlimmer. Er stellt im 1. Bande seines Quellenwerkes „La musique aux Pays-Bas" Jacques de Buus unters B u. v. 4. Bande ab unters D. Jacques Wert im 1. u. 2. Bande unters W u. v. 3. ab unters D. Da hier von Adelsnamen nicht die Rede sein kann, so gehört das Vorwörtchen gar nicht zum Namen und sie selbst haben es auch nie gebraucht. Mir ist wenigstens kein Druck von Wert bekannt, worin er sich Jacob de Wert unterzeichnet. Mit weit gröfserem Rechte müssten sie Ludwig van Beethoven unters V setzen, doch wer thut dies? Die alte Zeit ordnete die Autornamen unter die Vornamen und erst im 18. Jahrh. begann man sie unter den Eigennamen zu setzen. Der neuesten Zeit sollte es vorbehalten bleiben, die merkwürdige Entdeckung zu machen, dass es allein richtig ist, die Namen unter die Vorwörter zu stellen. Wer sich nun berufen fühlt, in diesen Wirrwarr Ordnung zu bringen, der steht vor einer schwer zu lösenden Aufgabe und es bleibt ihm schliefslich nichts übrig, um eine Einheit zu erzielen und alles zeitraubende Suchen zu umgehen, als jeden Namen unter den eigentlichen oder angenommenen Eigennamen zu setzen und in zweifelhaften Fällen sich Fétis' Biographie universelle anzuschliefsen, die bis heute noch von keinem neueren lexikalischen - musikbiographischen Werke übertroffen ist. Die Redaktion ersucht die sich für das Thema Interessierenden ihre Meinung in den Monatsheften gefälligst auszusprechen.

* Der preufsische Staat hat die Instrumenten-Sammlung des Herrn Paul de Witt in Leipzig angekauft und vorläufig in der alten Bauakademie am Werderschen Markt in Berlin aufgestellt. Die Sammlung bleibt vorläufig noch geschlossen und entzieht sich daher zur Zeit einer näheren Beleuchtung, wem aber die Vergünstigung zu teil geworden ist, dieselbe besuchen zu dürfen, der muss die segensreiche Wirksamkeit des Herrn Prof. Dr. Philipp Spitta in Berlin anerkennen, dem es behufs seiner Stellung im Staate gelungen ist, das Interesse der Regierung auch für die Musikgeschichte zu erwecken und dieselbe eine so bedeutende Summe Geldes zur Verfügung stellt, um in den Besitz dieser kostbaren Sammlung zu gelangen.

* In England ist kürzlich ein Prachtwerk über alte Instrumente erschienen, betitelt: Hipkins (A. J.) Musical instruments Historic, Rare and Unique the selection, Introduction and Descriptive notes by . . . F. S. A. Lond. (Verfasser des Artikels „Pianoforte" in der Encyclopädia britannica.) Illustrated by a series of fifty plates in colours drawn by William Gibb. Edinburgh, Adam and Charles Black. 1888. In grofs Fol. 107 Seiten Text neben den 50 Tafeln Abbildungen in Farbendruck. Dieselben enthalten die sorgsamsten Nachbildungen von Instrumenten, die sich in öffentlichen und privaten Sammlungen befinden. Sie umfassen Blas-, Streich-, Klavier- und Orgel-Instrumente in reicher Auswahl, denn auf jeder Tafel befinden sich 2, 3 und mehr Instrumente. Der Lacküberzug bei den alten Streich- und Reifsinstrumenten z. B. ist so täuschend nachgemacht, dass man mit Freude diese prächtigen Reproduktionen betrachtet. Orgeln und Klaviere finden sich in allen denkbaren Formen. Auch bei diesen ist die äufsere Ausstattung oft eine prachtvolle und mit Naturtreue wiedergegebene. Das Werk kostet 200 Mk. Exempl. besitzen die kgl. Bibl. in Berlin und die kgl. Hochschule für Musik ebendort.

* Catalogue LIX. de Ludwig Rosenthal's Antiquariat à Munich (Bavière). 16 Hildegardstr. 16. Enthält auf S. 149—160 eine Sammlung meist kostbarer alter Musikdrucke und eine Hds. von 56 Bll. alte Traktate aus dem Ende des 13. Jahrh. von Guido, Guido Fabe u. a.

* In dem 3. historischen Konzerte des Herrn Dr. E. Bohn in Breslau, welches nur spanische Komponisten enthält, kamen folgende Chorwerke zu Gehör: Crist. Morales, T. L. de Victoria, Mat. Veana, Diego Càseda, Teodoro Ortells, Seb. Duron, Juan Garcia Salazar, Diego Muelao, José de Torres Martinez Brabo, Franc. Secanilla, Ramon Félix Cuellar y Altarriba und Hilarion Eslava. Komponisten die in dem Zeitraum vom 16.—19. Jahrhundert gelebt haben. Das Textbuch enthält die Originaltexte nebst deutscher Übersetzung.

* Eine der neueren Posteinrichtung über die Versendung von Handschriften ins Ausland scheint noch wenig bekannt zu sein. Dieselben können als Streifband mit dem Vermerk „Geschäfts-Sachen" versendet werden und unterliegen der Taxe der Streifbände, nämlich 50 g je 5 Pf., doch ist der geringste Satz 20 Pf. In dieser Weise lassen sich Notenmanuskripte, wissenschaftliche Arbeiten aller Art versenden, nur darf keine briefliche Mitteilung dabei liegen.

* Anfragen. Venedig, als Republik, rechnete die Jahre nach dem „Calculus Pisanus" und blieb deshalb ein Jahr zurück. Wann trat es in die allgemein gültige Jahreszählung?

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Katalog der Bibliotheken in Freiberg i./S., verfasst von O. Kade, Bog. 2. — 2. Buxheimer Orgelbuch, Bog. 9.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Über den Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen bis zum 17. Jahrhundert.

(Rob. Eitner.)

Keine Stelle in der Musikgeschichte ist uns so lange in Dunkel gehüllt geblieben als der Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen in den Tonsätzen der alten Meister. Die acht Oktavgattungen, Kirchentonarten genannt, schlossen ursprünglich jeden Ton mit einem Kreuz oder Be aus, da sie in der Amoll-Tonleiter, der ursprünglich hypolydischen Tonleiter gebildet waren. Wie lange man an diesen sogenannten diatonischen Tonarten streng festgehalten hat, lässt sich heute ebensowenig feststellen, als ihre Einführung und Feststellung selbst. Soviel steht nur fest, dass mit den Versuchen der Mehrstimmigkeit die Tonarten immer mehr von ihrer Stetigkeit einbüfsten, und Sänger wie Komponisten einen geheimen Pakt gegen das Verbot der Kreuze und Be, oder der zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen schlossen. Geheim kann man ihn nennen, da kein Lehrbuch uns Kunde giebt nach welchen Gesetzen oder Gebräuchen sie bei Verwendung des Chromas handelten. Sie sprechen zwar alle von der musica ficta, doch in so zurückhaltender Weise und so dunkelen und unbestimmten Ausdrücken, dass sich aus ihren Lehrbüchern wenig oder gar nichts entnehmen lässt. Der einzige, der geradezu mit der Sprache herausrückt, ist der Theoretiker *Prosdocimus de Beldemandis* um 1412. Da er nun seine Worte auch mit einem Beispiel begleitet

(siehe M. f. M. 17, 65), so gelangen wir dadurch zur Gewissheit, dass ihre melodischen Intervalle durch Verkleinerung und Vergröfserung sich genau nach unseren modernen Gehörsansichten unter einander verbanden. Dennoch hingen sie in einem Mafse von der Tonalität der gewählten Tonart ab, dass es aufserordentlich schwierig für uns ist die Grenze zu erkennen und festzuhalten, wo sie dem Wohlklange freien Lauf liefsen und wo sie sich streng in die Tonart fügten. Wer mit feinem Sinne darauf lauscht, dem erscheint der meist plötzliche Rückfall in die Tonalität der Tonart oft recht unbehilflich und unschön und doch darf man gerade bei solchen Stellen keine Milderung durch Erhöhungen und Erniedrigungen anbringen, da man dadurch den Charakter ihrer Tonsätze völlig zerstören würde.
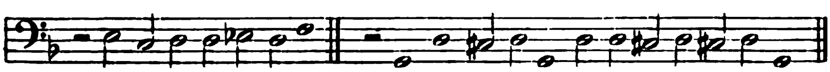
Um nun hinter die Geheimnisse des Gebrauchs der Versetzungszeichen zu gelangen — denn da sie dieselben nicht einzeichneten, so kann man desto sicherer darauf schliefsen, dass sie ganz feste und bestimmte Gebräuche hatten — müssen wir mit grofser Sorgfalt diejenigen Beispiele sammeln, wo sie durch irgend einen Umstand gezwungen waren, dieselben zu verraten. Solche Beispiele finden sich von den frühesten Zeiten der Mehrstimmigkeit bis ans Ende des 16. Jahrhunderts und mehren sich von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab in auffallender Weise. Doch auch selbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren die Ansichten der verschiedenen Nationen nicht übereinstimmend. Während der Deutsche und Niederländer noch mit grofser Zurückhaltung ein Versetzungszeichen vorschreibt, und sogar bei Nachdrucken von Tonsätzen italienischer und französischer Komponisten, die eingezeichneten Versetzungszeichen fortlässt, so finden wir sie bei den beiden zuletzt genannten Nationen in reichlicher und oft verwunderlicher Weise verwendet. Unsere Vordermänner in der Erforschung der Musikgeschichte kamen in nicht geringe Verzweiflung, wenn ihnen ein e mit einem ♯ begegnete, oder ein f mit einem ♭. Heute wissen wir, dass dies nicht Versetzungszeichen in unserem Sinne sind, sondern Warnungszeichen. Hier sollte der Sänger von der herkömmlichen Erhöhung oder Erniedrigung absehen und die Note in ihrer ursprünglichen Tonhöhe singen. Gerade diese Beispiele geben uns aber die sicherste Handhabe, nach welchen Gesetzen die Sänger die Versetzungszeichen anzubringen hatten. Aus ihnen ergiebt sich auch das für uns so wichtige und ganz besonders zu beachtende Grundgesetz bei allen Erhöhungen und Erniedrigungen, dass nicht der Zusammenklang, also die Akkordfolge nach unserem Sinne das Versetzungs-

zeichen bestimmte, sondern die melodische Führung jeder einzelnen Stimme für sich. Wir haben also vor allem danach zu sehen, wie sich die Stimme in sich bewegt und nicht in welchem Verhältnisse der einzelne Ton zum Akkorde steht. Richten wir auf das Letztere unser Augenmerk, so gelangen wir nie zu einer richtigen Erkenntnis und bleiben stets im Zweifel ob hier ein Versetzungszeichen erlaubt oder verboten ist. Nun kommen aber Fälle vor, in denen der Komponist oft recht ruckweise in die Haupttonart zurückgeht und hier müssen wir von der Führung der einzelnen Stimme absehen und den Zusammenklang ins Auge fassen. Hier sind auch in den seltensten Fällen Versetzungszeichen anzuwenden, wenn auch der Zusammenklang noch so hart und ungefüge ist.
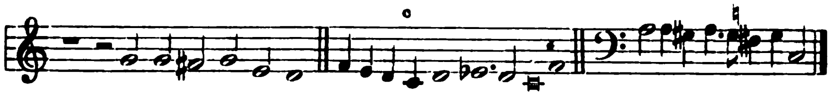
Ich stelle nun in folgendem die Gesetze zusammen, die sich aus den Tonsätzen, in denen hin und wieder die Einzeichnung eines Versetzungszeichen sich findet, ergeben haben und lasse diesen eine kleine Auswahl Beispiele folgen, die mehr zur Belehrung als zum Beweise dienen sollen. Beweisende Beispiele müsste ich in solcher Anzahl anführen, dass sie ein Buch für sich bilden würden. Wer aber nach belehrenden Beispielen sucht, der findet sie selbst überall, besonders aber in Johann Eccard's Newe Lieder mit 5 und 4 Stimmen. Königsperg 1589 (Exempl. in Berlin, Elbing, Danzig; auch von Teschner einzelne in Part. herausgegeben in Geistl. Musik aus den 16. und 17. Jahrhundert, Magdeburg, Heinrichshofen.) Beispiele von Cyprian de Rore habe ich vermieden anzuführen, da er für seine Zeit nicht mafsgebend war. Rore war ein eminenter Neuerer und wer von den späteren Komponisten die alten Regeln verletzte, der berief sich stets auf Rore. Er stellt also nicht die Regel, sondern die Ausnahme dar. Wer aber nach klassischen Beispielen sucht, der studiere Palestrina's Werke und er wird für jede Wendung und jedes Gesetz zahlreiche Belege finden.

1. Hilfsnoten nach oben und unten werden erniedrigt, resp. erhöht. Die Bezeichnung Hilfsnote ist nicht genau und passt beim 4. Beispiele gar nicht, doch suchte ich nach einer umfassenden Bezeichnung, welche den Schritt charakterisiert. Im 4. Beispiele beachte man das c, welches nicht in cis erhöht wurde, obgleich c auch Hilfsnote ist. Auch heute würden wir noch c d es schreiben und nicht cis d es. Hier ist der Wohlklang entscheidend.

1. Willaert 1546. 2. Vecchi 1597.
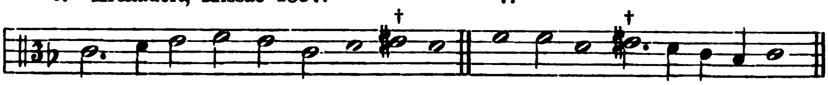


3. Morales 1541. 4. De Latre 1555. 5.
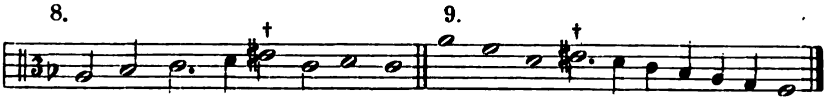


Warnungszeichen:
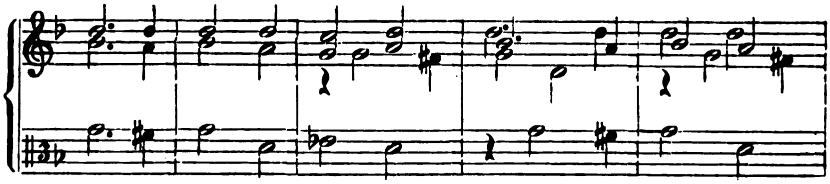
6. Archadelt, Missae 1557. 7.
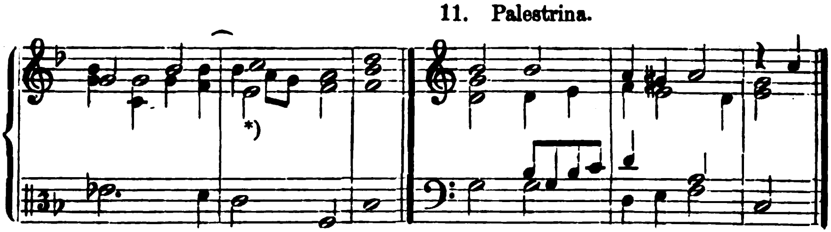


8. 9.



10. Palestrina, Lamentationes.
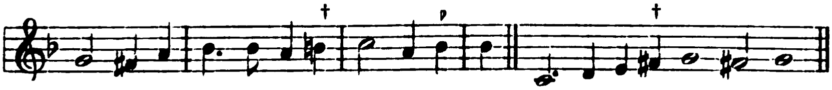


11. Palestrina.
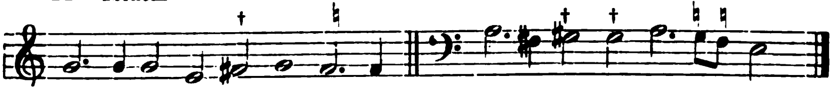


*) Trotz des *b* im Alt hat der Tenor doch *e* als Leiteton zu f.

2. Steigt die Stimme mehrere Stufen in die Höhe und verweilt auf dem höchsten Tone, so erhält der vorletzte Ton die Bedeutung eines Leitetons und muss zur nächsten Stufe eine kleine Sekunde bilden:
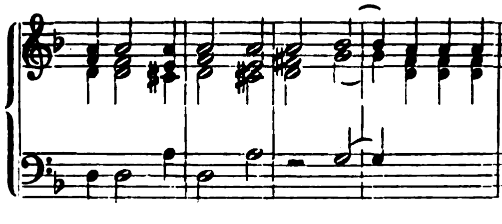
12. 13. Morales 1541.
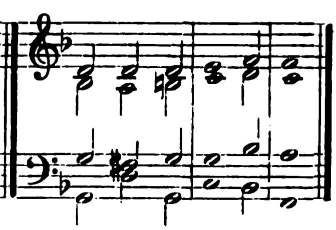


14. Ibidem. 15.



16. Palestrina.
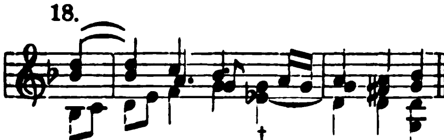


17. Lechner 1577.

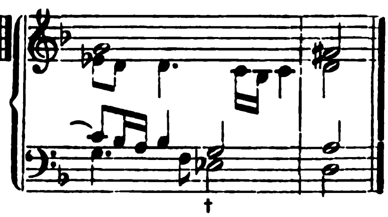


3. Leitet der Bass den Schluss ein und berührt vor der Dominante die Sext, so wird dieselbe erniedrigt:
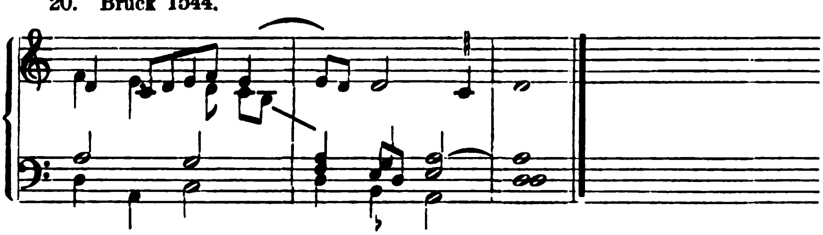
18.



19.
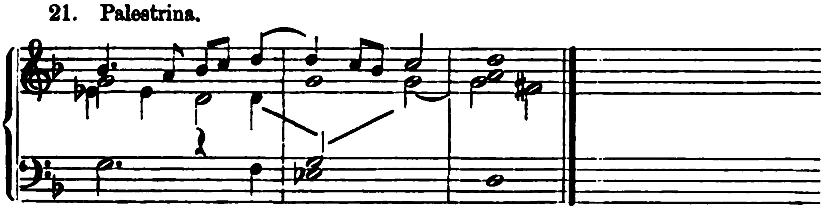


20. Bruck 1544.
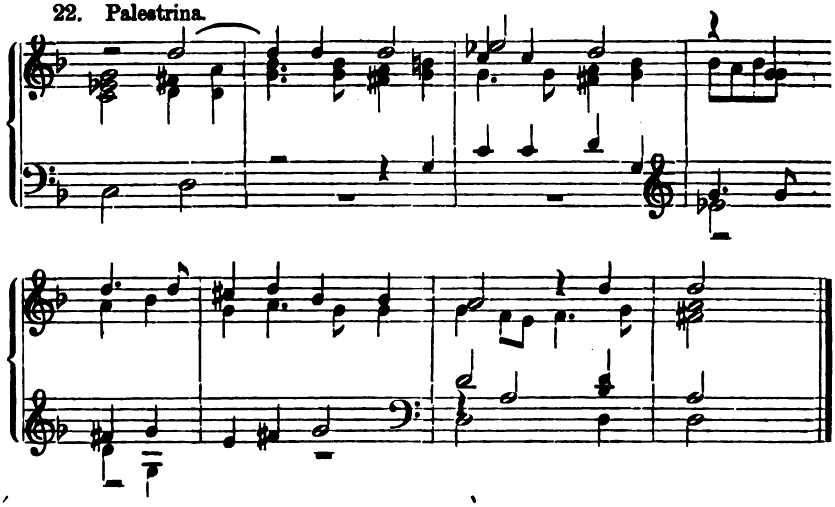


Dasselbe tritt auch beim Halbschlusse ein, wie Beispiel 21 beweist.

21. Palestrina.



4. Jeder Halb- und Ganzschluss, d. h. jeder Abschluss auf der Dominante oder der Tonika schliefst mit einem Durakkorde. Siehe Beispiel 19, 21 und 22, welches in vielfacher Weise belehrend ist:

22. Palestrina.
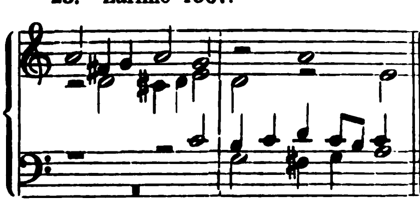


5. In der Cadenz wird der Leiteton stets erhöht. Dieses Gesetz war so selbstverständlich, dass selbst Rore und Eccard nie oder nur wie zufällig ein ♯ einzeichnen.
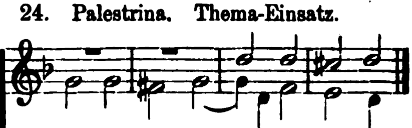
6. Ein f verlangt sowohl im Quarten- als Quintenschritt stets b und das b stets es. Hiernach hat sich auch der Zusammenklang (Akkord) zu richten. Obige Beispiele geben vielfache Beweise dessen.

7. Die Intervalle des Motivs werden in ihren kleinen und grofsen Verhältnissen von den nachahmenden Stimmen soweit genau wiedergegeben, als es die Tonalität nicht stört.
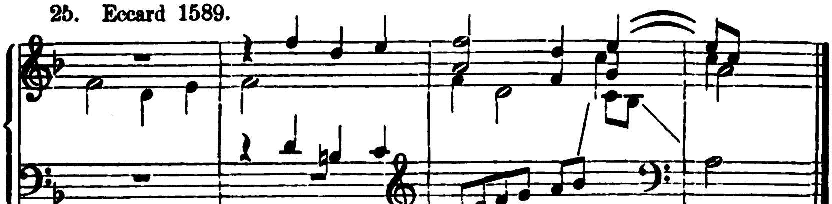
23. Zarlino 1567.



24. Palestrina. Thema-Einsatz.
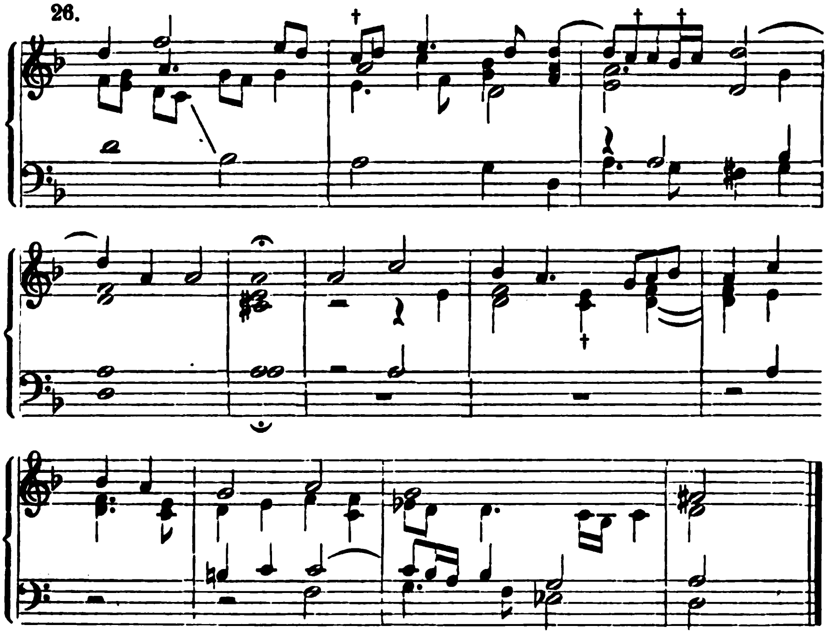


25. Eccard 1589.
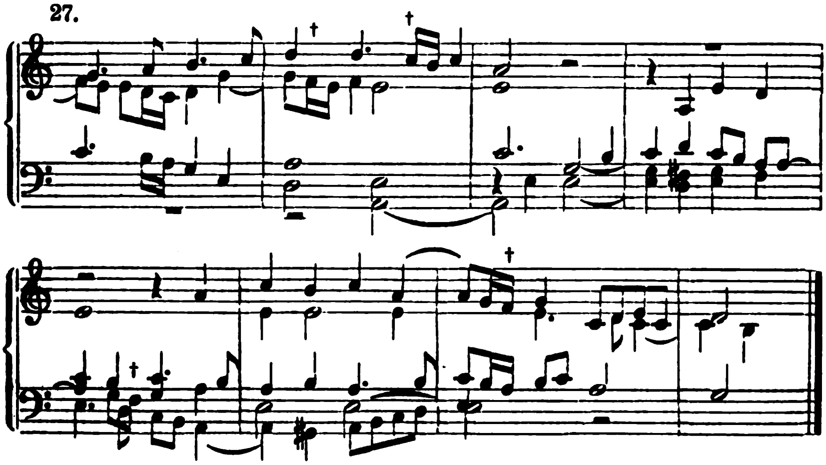


Zum Schlusse gebe ich noch einige Beispiele aus Eccard, (der in 1589 jedes Versetzungszeichen einzeichnet) aus denen man lernen kann, wann die Alten kein Versetzungszeichen anwendeten. Man beachte die Sternchen.

26.



27.



Auch Beispiel 11, Takt 1, Tenor g h c d, statt cis, gehört hierher.

Musik-Handschriften der Darmstädter Hofbibliothek,

beschrieben von **F. W. E. Roth.**

(Schluss.)

46a. Nr. 849. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 627, 155) Antiphonarium Cölner Bistums. —

47. Nr. 855. Folio, Perg. saec. XV. Chorbuch mit Calender, Allerheiligenlitanei und Hymnarium. Liber collegiatae S. Andreae in Colonia anno 1536 secundus a latere decani. Das Hymnarium mit Noten.

48. Nr. 862. Folio, Perg. saec. XV. Agende und Benedictionale. Hec responsoria cum antiphonis, que sequuntur, cantanda sunt in locione altarium in cena domini, Cuniberti, sancti Johannis, sancti Anthonii, sancti Quirini, sancte Margarete, Marie Magdalene, duodecim apostolorum, sanctorum Dyonisii etc., sancte crucis, sancte Barbare, s. Katherine, b. Marie virginis, in altari in armario. Mit Noten. —

49. Nr. 859. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch 626, 154). Aus St. Cunibert in Cöln. Officium de sancta Aldegunde virgine mit Noten. Eintrag Blatt 10. (Hand saec. XV). Hunc librum scribi fecit honorabilis dominus Johannes Erlich de Andernaco reverendissimi domini archiepiscopi Treverensis in hac ecclesia sancti Cuniberti vicarius, et ipsum huic ecclesie sancti Cuniberti ob remedium anime sue ac benefactorum suorum contulit. Et quod uti debeant successores sui cum consedentibus et in eodem libro cantantibus in festivitatibus infrascriptis salvo tamen, quod semper maneat in eadem ecclesia sub custodia thesaurarii et non alias. Anno domini M cccc. lXXXII° ultima Marcii. Antiphonarium von Sonntag nach Ostern an. Reich an Officien auf Cölner Lokalheilige, Blatt 36r eine historia de sancta Elizabeth (v. Thüringen), St. Martha, Ewalde und das Stabat mater dolorosa. Alles mit Noten. —

50. Nr. 880. Quart, Perg. saec. XV. teilweise Palimpsest einer Hs. saec. XII. Episteln und Evangelien durchs Kirchenjahr, teilweise mit Noten ohne Linien. Wahrscheinlich aus Grafschaft. 282 Blatt. —

51. Nr. 881. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch). Graduale. Hoc graduale scripsit et complevit frater Johannes de Leone (?) fratrum ordinis beate dei genitricis Marie de monte Carmeli anno domini millesimo cccc° duodecimo. Orate pro eo. —

52. Nr. 864. Folio, Perg. saec. XV. Missale des Prämonstratenserklosters Steinfeld in Rheinpreufsen, mit Hymnarium und dem

Officium auf den hl. Potentinus Patrons Steinfelds. 1501 ergänzt und erweitert. Mit blattgrofsem Gemälde.

53. Nr. 861. Kleinfolio, Perg. saec. XV. Psalterium mit auf Cöln weisender Allerheiligenlitanei (defect). —

54. Nr. 890. Quart, Perg. saec. XV. Lektionen durchs Kirchenjahr, teilweise mit Noten ohne Linien. Am Anfang defect. Wahrscheinlich aus Seligenstatt (Hessen). —

55. Nr. 877. Folio, Papier, saec. XV. (Hüpsch 844, 481). Lektionen aus der hl. Schrift vom Advent an, teilweise mit Noten ohne Linien über dem Texte. —

56. Nr. 874. Folio, Perg. saec. XV. 178 Blatt. Missale aus Cöln, mit blattgrofsem Gemälde der Cölner Schule. —

57. Nr. 933. Quart, Perg. saec. XV. (Hüpsch 814, 257). Graduale Cölner Bistums mit Noten. Mit Hymnen. Gehörte dem Petrus Schriber Coloniensis. —

58. Nr. 934. Kleinoktav, Perg. saec. XV. (Hüpsch 516, 3). Psalterium und Gebete am Ende (defect). Blatt 1. Initial, König David Harfe spielend. Auf später eingefügtem Papiervorsatzblatt steht: Liber psalmorum monasterii sancti Jacobi Leodiensis. Ad usum nonni Lamberti Destier et confratrum. 1610. —

59. Nr. 995. Oktav, Perg. saec. XV. Brevier mit Calender. Am Ende eine historia de conceptione mit neumierten Antiphonen sowie Stellen aus Anselm Cantuariensis als Lektionen, ferner andere Officien, unter denen de visitacionie beate Marie, S. Barbara. —

60. Nr. 980. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch) Chorpsalter Cölner Bistums.

61. Nr. 954. 12°. Perg. saec. XV. (Hüpsch, 536, 266). Chorpsalter eines Nonnenklosters Cölner Bistums mit Noten. Gehörte der Schwester Maria Christine Vinhagen Predigerordens, dann der Gertrudis Rosa von Metternich (XVII. Jahrh.) —

62. Nr. 970. Oktav, Perg. saec. XV. (Hüpsch, 578, 238). Liber collegiate ecclesiae sancti Cuniberti Coloniensis pro domino decano. Graduale mit Noten. Nach den Altären geordnet (historisch wichtig!), sodann Officien, darunter solche auf Cölner Lokalheilige.

63. Nr. 1141. Octav, Perg. saec. XV. (Hüpsch 762, 138). Antiphonarium Cölner Bistums. Am Ende: In susecpcione novi (!) sororis benedictio. Gehörte der Elisabeth Cossmann.

64. Nr. 3110. Folio, Perg. saec. XV. exeunt. Mit Quadratnoten. Officien auf Agatha mit Versikel und dem Antiphon zum Magnificat: Hodie beata virgo etc. Zur Complet: Mater patris et filia etc. Die

Handschrift enthält in drei Heften von je 6 Blatt von einer Hand das nämliche Officium dreimal.

65. Nr. 3113. Folio, Perg. saec. XV. Officium. In vigilia visitationis beate Marie ad Elyzabeth in primis vesperis etc. Assunt festa iubilea etc. 10 Blatt. (Hüpsch 412). — Mit Noten.

66. Nr. 3114. Folio, Perg. saec. XV. Unten auf Seite 1 steht: Brunonis de Creuelt presbiteri Coloniensis (Hand saec. XV). Incipit hystoria sacratissime lancee et clavorum domini nostri Jhesu Christi. Que celebranda est feria sexta post octavas Pasche. In primis vesperis super psalmos feriales Antiphon. In splendore fulgurantis etc. — Gaude pia plebs iustorum etc. — Celestis regis lanceam etc. — Mit Noten. — 6 Blatt.

67. Nr. 3115. Folio, Perg. saec. XV. mit Noten. Officium in festo visitationis beate Marie. Meist Antiphonen, als Hymnen: O preclara stella maris etc.: Assunt festa iubilea und: O Christi mater fulgida etc. 6 Blatt. —

68. Nr. 2772. Oktav, Papier, saec. XV. (Hüpsch). Theologischer Sammelband, darin am Ende auf 6 Blatt Anleitung über die Tonarten mit Noten auf 3 Linien und Musikbeispielen z. B. Primus thonus sic mediatur et sic finitur nach dem: Beatus vir qui etc. und Magnificat nach den Tonarten.

69. Nr. 1016. Octav, Perg. saec. XV. (Hüpsch 490, 2). Psalterium mit Antiphonar. Am Anfange defect. —

70. Nr. 2219. Folio, Papier, saec. XV. Antifonar mit Noten. —

71. Nr. 1842. Quart, Perg. saec. XV. (Hüpsch 802). Antifonar Cölner Bistums. Am Ende fehlt ein Blatt. —

72, Nr. 3112. Folio, Perg. saec. XV. Im Inhalte mit Nr. 3113 einerlei. 12 Blatt.

73. Nr. 872. Folio, Perg. saec. XV. (Hüpsch). Graduale Cölner Bistums.

74. Nr. 717. Folio, Papier, saec. XV. Wahrscheinlich aus Wimpfen. Enthält den Hugwicion sive hortulus grammaticae Ioannis Frantz Heidelbergensis anno 1470. Auf den Deckeln Perg. Ms. saec. XIV, Hymnen mit Noten. 1. Virginale decus et presidium etc. (Marienlied. — 2. Descendi in ortum meum etc. — 3. Salve virgo virginum etc. — 4. Douche dame par amors und 4 weitere Stücke ohne Anfang des Hymnus. —

75. Nr. 850. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 519, 229). Antiphonarium Cölner Diöcese. Am Ende das Te deum laudamus und der Hymnus: Te matrem dei laudamus etc. cf. Roth. 52—53. — Mit Noten.

76. Nr. 3116. Folio, Perg. saec. XV—XVI. Liturgische Fragmente mit Noten.

77. Nr. 282. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 540, 430). Missa in agenda pro mortuis. — Praefationen mit Noten. — Canon, das Paternoster mit Noten. — Glorias mit Noten. — Prachthandschrift mit Miniaturen der Cölner Schule, Initialen und Rändern in Arabesken. Mit dem Wappen des Stifters.

78. Nr. 847. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch?) Antiphonarium Cölner Bistums.

79. Nr. 879. Quart oder Kleinfolio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 150, 205). Ohne Einband. Chorpsalter Cölner Bistums mit Kalender, gemischt aus einem Pergamentdruckwerk (Missaltype zu 23 Zeilen ohne Pag., Cust. und Sign. mit rubricierten Initialen; schwerlich bekannt) und Ms. Die Notensysteme sind in den Druck eingeschrieben, nicht gedruckt.

80. Nr. 860. Folio, Perg. saec. XV—XVI. Chorpsalter des Dominikanerordens mit defectem Kalender. Vielleicht aus Wimpfen.

81. Nr. 856. Folio, Perg. saec. XV—XVI. (Hüpsch 620, 143). Graduale Cölner Bistums mit Noten.

82. Nr. 852. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch, 420, 230). Chorbuch. Pro dominis senioribus in latere decani. Hunc librum R. D. Guilielmus Fitzerus Marcoduranus canonicus et thesaurarius colleg. S. Cuniberti Coloniae suo aere comparavit, in eo multos psalmos, hymnos propria manu scripsit, atque anno 1642, moriens eundem pro animae suae refrigerio d. ecclesiae S. Cuniberti legavit. Requiescat in pace. Amen. Am Anfange ein Register der Psalmen in dem Bande auf Papier: Index Psalmorum in hoc libro per R. D. Guilelmum Fitzerum Marcoduranum colleg. S. Cuniberti canonicum presbyterum coëmpto ad. d. ecclesiae usum per eundem aptato et testamento eidem pro dominis senioribus canonicis in latere decanali legato contentorum confectus per me Joannem Philippum Mockel Marcoduranum I. V. B., choriepiscopum etc. anno 1643. Lector pro utriusque anima deum oret. Mit einem Anhange von Antiphonen, Vespern und Hymnen.

83. Nr. 957. 12°. Papier und Perg. saec. XVI. Liber monasterii sancti Alexandri martiris in Grasschap. Agende mit der Marien- und Allerheiligenlitanei (mit Noten).

84. Nr. 352. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch 23, 43). Blatt 1 Votivbild, unten steht: Venerabilis viri D. Joannis Ruhe sedis apostolice accoliti et divi Friderici terci Ro. imp. capellani filius legittimus Daniel Ruhe eiusdem apostolice sedis prothon, divi Maximiliani Cesaris

capellani et apud Agrippinam edis divi Andree decanus hunc ei librum ... (mehrere Worte verrieben, vielleicht ist zu lesen: psalterium hymnariumque) . . . pio veroque religionis respectu libenter donavit dicavitque anno supra millesimum quingentesimum octavum sexto idus Septembris. Prachthandschrift. Enthält: Officium defunctorum. — Messe für Verstorbene (Requiem) bis feria VI. — Am Ende eine Miniatur; knieender Stifter mit dem Prothonotariatshut zu Füfsen bei einem Krucifix. — Canon missae vom Stillgebet nach dem Sanctus bis Ende der Messe. — Missa pro defunctis (andre Hand). — Gebete für Abgestorbene bei der Beisetzung. —

85. Nr. 29. Grofsfolio, Perg. saec. XVI. Antiphonar mit Noten. Prachthandschrift mit Initialen, 53 Blatt. Am Ende: Scriptus iste liber per fratrem Adamum Bollinger conventualem monasterii in Stain anno 1558. Damit ist wohl Kloster Stein O. S. B. am Bodensee gemeint. (Unter den Cimelien.)

86. Nr. 839. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch 344, 42). Totenofficien. — Praefation (gewöhnliche) mit Noten. — Rückseite ein Kupferstich von P. Querradt. — Canon bis zum Ende der Messe, das Paternoster mit Noten. — Officium auf Charsamstag, Weihe des neuen Feuers, der Osterkerze, des Wassers, alles mit Noten.

87. Nr. 844. Folio, Papier, saec. XVI. (Hüpsch 149, 689). Antiphonar Cölner Bistums. Am Ende eine Sammlung von Kyrie's, Gloria's, Sanctus und Agnus dei sowie das Credo.

88. Nr. 878. Folio, Perg. saec. XVI. (Hüpsch 518, 232) Blatt 1r rot: Anno millesimo quingentesimo duodecimo completus est liber iste purificacionis beate Marie virginis et orate pro datore istius libri. Amen. Antiphonarium Cölner Bistums. Prachthandschrift mit farbigen Initialen und Rändern (Blumenstücke). Am Ende der Hymnus: Te matrem dei laudamus wie in Ms. 850, welche Hs. mit 878 viel Ähnliches hat.

89. Nr. 3190. Folio, Papier, saec. XVII. Responsorium und Antiphonarium mit Noten.

90. Nr. *1186*. Klein 8vo Papier saec. 18. Processionale monastico Benedictinum pro choro Seeligenstadiensi. Mit Noten. 62 Blatt.

91. Nr. 843. Perg. folio, saec. XVII. 13 Blatt, aus Cöln. —

Missa pro defunctis. — Darin Blatt 1v: In memoria D. P. Venraedt Coll. Propitiare, quesumus, domine famulorum tuorum Andreae prepositi et sacerdotis et aliorum amicorum suorum animabus et presta, ut qui dictus Andreas de tuis donis in hoc loco pervigili cursa nomini tuo hec preparavit obsequia: perpetua cum sanctis tuis perfrui mereantur

letitia. Per. — Secreta. Hanc oblationem, quesumus, domine celesti benedictione prosequere et concede, ut ad salutem Andreae prepositi et aliorum amicorum proveniat, cuius Andreae in hoc loco stipendiis nostra tibi servitus congregata sacrificiis ministrat. Per. — Complenda. Percepta domine communio singularis animae famuli tui Andreae sacerdotis et aliorum amicorum sit semper salutaris, sitque ei aliisque amicis suis, quesumus, domine salutare remedium, quod in hoc loco tibi divini servitii dictus Andreas preparavit obsequium et nobis famulis tuis temporale subsidium. Per.

Blatt 7 eingeklebt, Pergamentdruck ohne Pagina und Custodes, mit der Signatur C j. aus einem Missale, mit Noten, zweispaltig, 10 Zeilen, zwei Präfationen enthaltend. — Schlufsschrift: Missale hoc dedit ecclesiae S. Cuniberti (in Cöln) *Guilielmus Fitzerus* canonicus presbiter anno 1631 mit dem Monogramm G. F. M. —

92. Nr. 2913. Folio, Papier, saec. XVII. 4 Blatt. *J. Duguet.* Lied: Salve salve sacra dies Ludovici. Auf Landgraf Ludwig v. Hessen

92a. Handschriftlicher Anhang mit Noten an dem Drucke: Gesangbuch christlicher Psalmen und Kirchenlieder, Herrn Dr. Martinii Lutheri etc. Dresden 1622, quarto: Ein Schön Osterliedt:

Heut Triumphiret Gottes Sohn,
Der vom todt ist erstanden schon
Alleluia! Alleluia! etc. — 30 Verse.

93. Nr. 2907. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Dancket dem Herren, dan Er ist freindlich und seine Güte wäret Ewiglich: ex psalmo 107: à 5. vocibus. Canto, alto, basso, cum duobus instrumentis et basso continuo. Dem Durchleichtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herren Herren Georgen Landgraven zu Hessen, Graven zu Catzenelnbogen, Dietz: Ziegenhain, Nidda, Ysenburg vnd Büddingen. Meinem Gnedigen Fürsten vnd Herrn vnterthänigst vnd gehorsambst dedicirt vnd offerirt Durch *Georgium Arnoldi* musicum. In der Vorrede meldet der Autor, dass er, verwichener Weynachts Zeit einen lateinischen Dialogum: „Surgite pastores" à 12. vocibus von hirauss naher Darmstatt meinen Musikalischen fleifs der Composition vnderthänig verspieren zu lassen dedicando gehorsambst überschickt, welcher dan auch gnädig von mihr acceptirt vnd dem Capellmeister in Gnaden anbefohlen worden, selbigen in der Kirchen zu musiciren vnd hören zu lassen. Bittet wie der Kapellmeister es habe, um den Tisch bei Hof. O. Datum.

94. Nr. 2908. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Ein Lied vff des Durchleüchtigen Hochgebornen Fürstenn vnnd Herrn, Herrn Ludwigen

des Jüngeren Landgraven zu Hessen Fürstlichen Taufnamen gesteldt, vnd componirt jre F. G. damit zusangen. Durch Irer F. G. vnderthenigen *Christoff von beeckh* Capelmeister. Text mit dem Acrostichon Ludwig: Lasst uns Gott loben allzumahl etc.

95. Nr. 2906. Folio, saec. XVII. 6 Blatt. Harmonia gratulatoria illustrissimo et celsissimo principi ac domino domino Philippo landgravio Hassiae, comiti Cattimeliboci, Deciae, Zigenhainii et Niddae, domino suo clementissimo quinque vocibus variegatis composita strenae loco cum felicissimi novi anni augurio subiectissime devota, decantata ac dedicata a *Johan. Andrea Autumno* (= Herbst) Noribergensi chori musici praefecto. actum Butzbachii anno Christi 1616. — Text: „Laus Jovae veterem vivi" etc. —

96. Nr. 2912. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Psalmus Davidis 57. illustrissimo celsissimoque principi ac domino domino Philippo landgravio Hassiae, comiti Cattimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Nidae, domino suo clementissimo, in felix novi anni auspicium humilissime 6. vocibus elaboratus ab illustrissimi principis ac domini domini Ludovici landgravii Hassiae etc. chori musici praefecto *Joh. Andrea Herbst,* Norimbergensi. 1621. Text: „Paratum cor meum" etc. —

97. Nr. 2903. Folio, Papier, saec. XVII. 8 Blatt. Symphonia musicalis strenae loco illustrissimo celsissimoque principi ac domino, domino Philippo landgravio Hassiae, comiti Cattimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae etc. domino suo clementissimo sex vocibus composita ac dedicata, autore illustr. celsissimique principis ac domini domini Ludovici Landgravii Hassiae etc. chori musici praefecto, *Johanne Andreâ Herbst* Noribergensi. Darmstadii die 30 mensis Januarii anno Christi 1622. — Text: Spes mihi sola deus etc. —

98. Nr. 2902. Folio, Papier, saec. XVII. 7 Blatt. Concentus musicalis ex psalmo Davidis 122. in natalem illustrissimi celsissimsque principis ac domini domini Philippi Landgravii Hassiae, comitis Cattimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae etc. domini sui clementissimi quinque vocibus elaboratus cum basso centinuo pro organo ab illustrissimi principis ac domini domini Ludovici landgravii Hassiae etc. capellae magistro *Johanne Andrea Herbst* *) Noribergensi. Darmstadii die I. mensis Maii Anno 1622.

*) Nach einer handschriftlichen Notiz Ph. Walthers im Kataloge war Herbst um 1587 in Nürnberg geboren, bekleidete von 1615 an das Amt eines Kapellmeisters beim Landgrafen Philipp in Butzbach, dann von 1619 an das eines solchen bei Landgraf Ludwig V. in Darmstadt, 1628—1641 war er als Kapellmeister in Frank-

99. Nr. 2899. Folio, Papier, saec. XVII. 7 Blatt. Dass heilige Vatter Vnsser, in die Music gebracht, vnndt mitt 6. stimmen Componirt à *Johann Möllern* Hoff Organisten zu Darmbstadt. Anno 1612. —

100. Nr. 2911. Folio, Papier, saec. XVII. 6 Blatt. Der 150. Psalm, Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Hern Hern Philippo Landt Graffen tzu Hessen, Graffen tzu Catzen Ellenbogen, Dietz, tzigenhain vnd Nidda etc. tzu Gnedigem Gefallen in vnterthenigkeitt midt 5 stimmen gesetzett Durch *Johannem Riken* Westphalium J. H. F. G. bestelten Hoff-Organisten vnd Musicum. Anno 1617. Text: ‚Lobet den Herrn' etc. —

101. Nr. 2900. Folio, Papier, saec. XVII. 4 Blatt. Neuwe Teutsche Lieder vnd Gesenge midt kurtzweiligen Texten vnderlegtt vnd midt 4. 5. 6. vnd mehr Stimmen Componirt Durch *Johannem Riken* Lemgov. Westphalium F. L. H. bestelten Capellmeister vnd Musicum tzu Putzbach. Altus. Anno 1619.

102. 2901. Folio, Papier, saec. XVII. Paraphrasis brevis et perspicua super psalmum 45. In solemnitatem nuptialem illustrissimi et inclyti principis ac domini, domini Philippi landgravii Hassiae, comitis in Catzenelenbogen, Dietz, Ziegenhain et Nidda etc. domini sui clementissimi necnon illustris et generosae comitissae ac dominae, dominae Annae Margarethae comitissae in Diepholdt et Brunckehorst dominae in Borckelohe etc., dominae suae clementissimae epithalamii loco octo vocibus composita et humillimae observantiae ergo exhibita Butisbachii Wetteraviae 29a Julii Anno Christi 1610. ab illustris. celsitudinum eorum chori musici directore *Johanne Schotto* notario Caesareo publico. Rückseite Verse: ‚Cantica laeta' etc.

103. Nr. 2905. Folio, Papier, saec. XVII. 7 Blatt. Cantio Hiobis, quam a se numeris harmonicis 5. voc. modulatam illustrissimo et celsissimo principi domino domino Philippo lantgrafio Hassiae, comiti Catimelibocorum, Deciae, Zigenhainii et Niddae etc. principi optimo maximo domino suo clementissimo D. D. D. devotissimus clientelus *Jacobus Syntz* iuris candidatus. Text: Ich weiſs, dass mein Erlöser lebt! etc.

104. Nr. 2929. Sechs Bände in quer 4⁰ und quer 8⁰, saec. XVII.

Nr. 1. Italienische Lieder: Voi stelle che siete la pompa etc.

---

furt am Main, 1641—1650 solcher in Nürnberg, kehrte von da nach Frankfurt zurück und lebte noch 1660. (Nach meinen dokumentarischen Quellen ist er 1588 geboren, war schon 1623 Kapellmeister an der Barfüſserkirche in Frankfurt am Main und dann 1647 städtischer Kapellmeister in Frankfurt am Main.

Eitner.)

Nr. 2. Französisches Lied. Si mon coeur autrefois etc. 2 Blatt. — Deutsche Lieder, teilweise für Laute: Ach warumb thut man lieben etc. — Amor ach hör mich etc. — Nun muss ich recht bekennen thuen' etc. — Höchlich werde gezwungen ich etc. —

Nr. 3. Air francois zu vnterthänigsten Ehren vnndt wünschung eines glückseligen, Fried vnnd Freuden (reichen) Newen Jahrs Der Durchleuchtigen, Hochgebornen Fürstin vnndt Frawen Frawen Sophiae Eleonorae Landgräfin zu Hessen Grävin zu CatzenElnbogen, Dietz, Zigenhain, Nidda, Ysenburg vnnd Büdingen, Meiner gnädigen Fürstin vnnd Frawen Componiert durch E. F. G. Unterthänigsten Diener *Jacob Walther* Capellmeister. Text: ,Princesse plus belle' etc.

Nr. 4. Heft. Menuetts, Gavotten und Ähnliches enthaltend. Auf dem Deckel: Susanna Elisabetha Kuweydt. — Am Ende auch Lieder und Choräle.

Nr. 5. Lautenbuch Queroktav.

Nr. 6. desgleichen, kl. queroktav.

105. Nr. 2904. Folio, Papier, saec. XVII. 6 Blatt. Harmonia musica quatuor vocum composita in honorem et gratiam nec non observantiae signum dedicata illustrissimo et celsissimo principi ac domino domino Philippo Hassiae Landgravio comiti Catimelibocorum, Deciae, Zigenhaniae et Niddae etc. principi ac domino suo clementissimo etc. Exercitium musices est sensus initii vitae aeternae. Authore *Georgio Weinero* Erphordiano, musico. Autograf. O. Datum. Text: ,Philippe princeps Mecenas alme inter' etc.

106. Nr. 2897. Quer Quart, Papier, saec. XVII. Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Cavotten, auss vnderschiedlichen Tonen mit sonderbahrem fleiſs von der Lauten vnd Mandor auff das Spinet von Einem beedes der Lauten, Mandor vnd dess Clavier verständigen abgesetzet, Anno 1672, den 18. May. 28 Blatt.

107. Nr. 2898. Querquart wie oben. Fortsetzung von Nr. 2897 Neue Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Cavoten, vnnd Canarien mit sonderbahrem fleiss von der Anoetique und Lau(ten) auff das Clavier gesetzt: auff einem Spinet zu spielen. Anno 1674, den 1. February. — 15 beschriebene Blatt, Rest leer. —

108. Nr. 1235. 12°. Papier, saec. XVIII. Aus Seligenstatt (Hessen). Processionale mit Noten und dem Officium des hl. Marcellin und Peter als Patronen der Abtei Seligenstatt. —

109. Nr. 100. Klein Querquart. Papier, saec. XVIII. 6 Bände conform in grüne Seide gebunden. Stimmbücher ohne Text in Violin-

und Bassschlüsselnotation; 20 meist kurze Tonsätze, die für Oboe I und II, Corno I und II, tromba und Basso arrangirt sind.

110. Nr. 2519. Querquart, Papier, saec. XVIII. Alter Prachtband, auf dessen Vorseite: L'ordonnance pour la mussique (!) de la legion Corsse 1772. — Blatt 1r: Explication de Lordonnance de la musique de la Legion de Corsse principalement pour les Tembours, (!) comme ils doivent battre les roulements, les coups simples, les coups doubles comme ils sont dissinguer. Eingerichtet für I. u. II. Clarinette, I. und II. Horn, clarino principali, basson und Trommel.

111. Nr. 2520. Querfolio, Papier, saec. XVIII. Einband wie vorhergehende Nummer. Les aires ordinaires de la musique que l'on joue dans la messe des Corses, Premiere clarinette. — Les marches de la galenterie (!) de la legion de Corsse. I. Clarinette. — II. Clarinette. — Les aires ordinaires etc. wie oben. II. Clarinette. — Les marches de la galenterie (!) wie oben. I. Waldhorn. — Les aires ordinnaires etc. wie oben. I. Waldhorn. — Les marches etc wie oben. II. Waldhorn. — Les aires etc. wie oben. II. Waldhorn. — Les marches etc. wie oben. I. Bass. — Les aires etc. wie oben. I. Bass. — Les aires etc. wie oben II. Bass. —

112. Nr. 3008. Querquart, Papier, saec. XVIII. Kurtze Verfassung, wie Ein Musikalisches Stück ohne fehler zu componiren sey. Gehörte dem *J. G. Gneust* Anno 1737. Mit Musikbeispielen. 82 Seiten. Am Ende: Finis. Deo soli gloria. Descripsit C. Bohm. Stempel L.(udwig). —

113. Nr. 3007. Quer Quart, Papier, saec. XVIII. Unterricht von einigen doppelten Contrapuncten von *Johann Theil.* Mit Musikbeispielen. 2 Blatt und 44 pag. Seiten. Am Ende: Deo soli gloria, descripsit J. W. Wunderlich Guelpherbüti. 1714. — Stempel L.(udwig).

114. Nr. 3302. Folio, Papier, saec. XVIII. Teil von Legipontius bibliothecae Benedictinae apparatus ichnographicus, welche Arbeit 1740 in Cöln im Drucke erschien. Materialiensammlung zu diesem Drucke, welcher über die Benedictinerschriftsteller, darunter viele Musiker handelt. Der Band umfasst nur A-L. —

115. Nr. 2755 (Alfteriana Nr. 55). Quarto, Papier, saec. XVIII. Druckschrift: R. P. Oliverii Legipontii etc. dissertationes philologico-bibliographicae, in quibus de adornanda et ornanda bibliotheca, de manuscriptis, libris rarioribus, archivis in ordinem redigendo veterumque diplomatum criterio, deque rei nummariae ac musices studio. Norimbergae 1746. 327 Seiten. Handexemplar des Verfassers, durch-

schossen mit Nachträgen von 1757—1758 als Vorarbeit einer neuen Ausgabe des Buches gesammelt.

116. Nr. 2204. Folio. Papier, saec. XIX. 4 Hefte (conform) *Albrecht*, kurze Tonsätze, harmonisirt für Principal, Clarino I. und II. und Tympano.

117. Nr. 2295. Querfolio, Papier, saec. XIX. Recitative cavatina aus der Oper: Tancred von Rossini. Singstimme mit Pianofortebegleitung. 55 Seiten.

Ein Verzeichnis von Abhandlungen

über allerlei die Geschichte der Musik betreffende Themen in wissenschaftlichen Werken und historischen Zeitschriften.

Gesammelt von **A. Quantz.**

(Schluss.)

Die Künstler Thomas und Joseph Lang:
Beiträge zur Geschichte, Statistik u. s. w. von Tyrol und Vorarlberg, hg. von Mersi u. A. I. Innsbruck 1825.

Charles Auguste Lis, compositeur de Musique:
Nécrologie universelle du XIXme siècle. III. 1846 p. 244.

Der berühmte Tonsetzer Antonio Lotti, von A. Schmid:
Österreichische Blätter für Litteratur und Kunst, hg. von Schmidl. Wien 1845. Nr. 75 f.

W. A. Mozart:
Magazin der Biographien denkwürdiger Personen der neuern und neuesten Zeit. III. Quedlinburg 1817. Seite 409.

Joh. Phil. Rameau, von Spieker:
Der Biograph. VIII. 1809.

J. Chr. Hr. Rinck:
Hormayr's Archiv für Geographia, Historia etc. XXIV. 138.

Erinnerungen an Franz Schubert, von Mayrhofer:
Daselbst 1829. Nr. 16.

Biographie des großen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler, von Frölich:
Unterfränkisches Archiv. VIII, 2. 1845. Anhang.

Joh. Dismas Zelenka, böhmischer Tonkünstler:
Jahrbücher des böhmischen Museums für Natur, Länderkunde u. s. w. I. Prag 1830.

Niccolo Zingarelli:
Annali civili del regno delle due Sicilie. XXVIII. Napoli 1837. p. 134.

Theater in Hannover 1680:
Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses und Hofes, von C. E. v. Malortie. IV. Hannover 1864.

Ähnliches:
Neues vaterländisches Archiv. Lüneburg 1828.

Händel in Hannover:
Zeitschrift des histor. Vereins für Niedersachsen. Hannover 1885. — Vgl. hierzu den „Hanoverschen Courier" vom Juli 1886 (Händel's Berufung nach London.)

NB. Die letztgenannten Mitteilungen über die Hofmusik zu Hannover und Celle um 1700 (wichtig wegen Händel und Bach) sind auch wiedergegeben in der Deutschen Musiker-Zeitung, Berlin 1883. 1885. 1886.

Fernere **Biographien der Tonkünstler** sind zahlreich enthalten in:
Schlichtegroll's Nekrolog (Georg **Benda**, Franz **Neubauer** u. s. w.).
Neuer Nekrolog der Deutschen (Karl **Benda**, Konzertmeister in Berlin, L. **Berger**, G. W. **Fink**, Ant. **Gersbach**, K. **Guhr**, J. N. **Hummel**, **Kiesewetter**, **Mendelssohn**, **Salieri**, **Thibaut**.)

Zeitgenossen (Ch. **Burney**, **Angelica Catalani**, **Forkel**, **Mehul**, **Metastasio**, **Meyerbeer**, K. M. v. **Weber**).

Mitteilungen.

* Durch die Gefälligkeit des Herrn J. Hess in Ellwangen habe ich die *Lettione seconda* von *Ganassi* 1543, über den Violone kennen gelernt (siehe M. f. M. 20, 18). Das Buch in kl. quer 4° umfasst 36 Bl., signiert A 1—4 bis J 1—4. Der Violone besteht in einem Contrabasso, einem Tenor, Alto und Soprano. Der Contrabass geht vom grofsen F bis zum eingestrichenen a und zwar im Modus ♮ durus vom grofsen F bis kleinen d. Im Modus ♭ molle vom kleinen (?) bis eingestr. a. Der Modus musica ficta (finta) hat b es ♭f vorgezeichnet. — Der Tenor geht vom kl. c — a' — e". Im Modus ♮ durus vom kl. c — a' und im Modus ♭ molle vom kl. g — e". Der Canto reicht vom kl. g — b" und zwar im Modus ♮ durus vom kl. g — e", im Modus ♭ molle bis ins b". Es giebt Instrumente mit 6, 5, 4 und 3 Saiten. Über die Stimmung sagt er.: Der Tenor steht vom Bass eine Quart und der Soprano eine Quint vom Tenor (oder Alto-Alto und Tenor scheint gleichbedeutend zu sein, da er vom Tenor nirgends getrennt wird) höher. Andere Stimmung: Der Tenor und Alt stehen vom Bass eine Quint entfernt und der Sopran eine Quart. Dritte Stimmung: Der Tenor steht eine Quart vom Bass und der Sopran eine Quart vom Tenor entfernt. Die Notation geschieht auf 6 Linien, auf denen die Zahlen 2. 3. 4. 5. 7. 0 und ein senkrechter kurzer Strich geschrieben werden. Was die Punkte vor den Zeichen und Zahlen zu bedeuten haben ist mir nicht klar geworden. An Musikbeispielen ist das Buch sehr arm. Von der Viole sagt er, dass sie 4 oder 3 Saiten hat. Die Tabulatur sieht ähnlich aus. Bis zu einer Erklärung der Letzteren habe ich es nicht gebracht.

Wie mir Herr J. Hess mitteilt, will er das Werk durch Facsimilierung vervielfältigen. Ein Unternehmen was sehr dankenswert wäre.

* Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart unter Leitung von Herrn Prof. Dr. *Faißt* hat auch im vergangenen Winter sich wieder vorzugsweise der Pflege der älteren Kunstschätze gewidmet. Das erste Konzert bestand aus gröſseren Instrumental- und Vokalwerken von *Bach* und *Händel* und das zweite aus 20 kleineren Vokalsätzen mit und ohne Begleitung aus dem 16. und 17. Jahrhundert, darunter auch ein Orgelsatz von *Giovanni Maria*. Die Gesangsätze gehörten Isaac, Goudimel, Palestrina, Verovio, Eccard, Hassler u. a. an. Den Schluss bildete eine Cantate von Pachelbel, für Chor, Solo und Orgel. Breslau und Stuttgart bilden im groſsen deutschen Reiche die einzigen Pflegestätten älterer Tonkunst, denn in Berlin findet sie nur durch die Bemühungen des Herrn Prof. Dr. *Spitta* an der Hochschule für Musik eine zwar wirksame Pflege, doch dringt davon wenig ins Publikum, da die Aufführungen einen privaten Charakter tragen.

* Dr. Alfr. Chr. *Kalischer*: Musik und Moral. Ein kulturhistorischer Essay. (in Deutsche Zeit- und Streitfragen, Flugschriften zur Kenntnis der Gegenwart. Neue Folge, 2. Jahrg. Heft 14 und 15. Hbg. 1887 J. F. Richter. 8⁰) Eine sehr interessante und zeitgemäſse Abhandlung, die mit groſser Belesenheit die Aussprüche alter Schriftsteller und Fürsten über Musik und ihre moralische Wirkung zusammenstellt. Besonders überraschend ist der Ausspruch des 2200 Jahre vor Christi lebenden chinesischen Kaisers Tschun. Kaiser Tschun übergab die Pflege und Bewachung der Musikausübung dem Musiker Quei. Als er ihn in seinen Dienst berief, schrieb er ihm unter anderm: Musik ist Ausdruck der Seelenempfindung — ist nun die Seele des Musikers tugendhaft, so wird auch seine Musik edlen Ausdrucks voll sein und die Seelen der Menschen mit den Geistern des Himmels in Verbindung setzen. — Auſser einigen musikhistorischen Irrtümern, die auf dem Gebrauche älterer Lehrbücher beruhen, oder aus neueren untergeordneten Werken entnommen sind, ist die Schrift sehr beachtenswert und wirft treffende Schlaglichter auf das neueste Musiktreiben.

* *Leo Liepmannssohn* Antiquariat in Berlin W, Charlottenstr. 63. Katalog 65, enthaltend die Musik- und hymnologische Bibliothek des verstorbenen Prof. *Franz Commer*, 680 Werke: Theorie, Geschichte, Biographie und praktische Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts, darunter viele Seltenheiten und brauchbare Nachschlagewerke. Der Katalog ist mit groſser Sorgfalt ausgearbeitet.

* Hierbei 1 Beilage: Katalog der Bibliotheken in Freiberg i./S. Bogen 3.

* In Nr. 5 der Monatshefte lese man Seite 60 Nr. 3 und 61 Nr. 10 Polonus statt Polorus.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Zwei Schriften von Conrad von Zabern.

(Mitgeteilt von Jul. Richter.)

(Schluss.)

II. Die Anweisung zum guten Choralgesange,

diese zweite Abhandlung Conrads von Zabern, trägt die Überschrift: *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum opusculum rarissimum novissime collectum anno dñi Mccccłxxiiij.* (Über die Art und Weise des guten Choralgesanges seitens einer Mehrheit von Personen: ein sehr seltenes, neuerdings verfasstes Schriftchen, im Jahre des Herrn 1474.)

Bei Panzer tom. IV p. 105 Nr. 274 ist dieser Traktat nur erwähnt; bei Hain Nr. 11450 ist derselbe kurz, bei G. Fischer, Seltenheiten 3. Lief. S. 122 ff. eingehender beschrieben. Nach letzterem ist der Druck ein unverkennbares Produkt der Presse von *Peter Schöffer* in Mainz. Der Text ist mit Paulustypen, die Überschrift des Ganzen, welche den Titel bildet, sowie die Überschriften der einzelnen Abschnitte sind mit Bibeltypen gedruckt. Das Format ist in Quart; die Zahl der Blätter 14, nämlich ein Blatt Vorrede (auf der Rückseite des ersten Blattes stehend), 11 Blätter Abhandlung (die letzte Seite leer) und 2 Blätter Zugaben (je eine Seite jedes Blattes bedruckt). Auf die volle Seite kommen 30 Zeilen. Der Text ist rubriciert. Blattzahlen, Signaturen und Custoden sind nicht vorhanden. Die Nennung des Druckers und des Druckortes fehlt. Das Papier ist

stark und weifs. Es trägt nach G. Fischer das Wasserzeichen des kleinen Ochsenkopfes mit dem gestielten Kreuze in sich, wovon auch in dem Baseler Exemplare etwas zu bemerken ist. Letzteres befindet sich zwischen Handschriften des 15. Jahrh. in einem Sammelbande, welcher aus einem Dominikaner-Kloster stammt.

In der hier folgenden Inhaltsangabe sind die bisweilen weitschweifigen Darlegungen des Verfassers gekürzt, und nur einzelne Abschnitte in freier, doch sinngemäfser Übersetzung wiedergegeben.

Die Vorrede,

beginnend „*Causa quare sequens opusculum*“, legt die Gründe dar, aus denen dieses Werkchen vor tausend andern des Druckes für wert geachtet worden sei. Der hier behandelte Gegenstand komme einem allgemeinen Bedürfnisse der Kirchen- und Schulmänner entgegen. Derselbe falle in das Bereich aller Ordensleute, welche in Konventen zusammenleben und den Gottesdienst mit Gesang verrichten. Der Gegenstand gehöre in den Berufskreis aller Weltpriester und Kleriker an Kollegiatkirchen, sowie aller Geistlichen an Pfarrkirchen, welche letztere wenigstens an Festtagen von Amts wegen zu singen haben; nicht minder aller Schulrektoren und ihrer Gehilfen, sowie aller Schüler, welche einmal dem Kirchendienste sich widmen wollen. Nach Lesung dieser Schrift werden die Lehrer fortan besseren Gesangunterricht erteilen und ein in dieser Kunst tüchtigeres Geschlecht heranziehen können. Denn es sei in der That ein unberechenbarer Schaden, dass die Regeln eines guten Gesanges den Schulrektoren bisher so unbekannt geblieben sind, indem hierin die Ursache der Erscheinung liege, dass unzählige Priester bis heute dessen unkundig sind, ja dass sie oft auf guten Pfründen sitzen und dabei schlecht singen.

Die Abhandlung

beginnt, nach der bereits angeführten Überschrift des Werkes, mit den Worten „*In favorem totius cleri*“ und sagt behufs der Überleitung zur Sache, der Verf. habe diese kleine Schrift zu Gunsten, Ehren und Frommen der gesamten Geistlichkeit abzufassen und drucken zu lassen sich entschlossen. Er wolle Klerikern, die sonst vielleicht recht tüchtig sind, aber in ihrer Jugend durch Unwissenheit der Lehrer die ästhetische Seite des Kirchengesanges nicht kennen gelernt haben, Gelegenheit bieten, das Versäumte nachzuholen. Hierauf giebt der Verf. die Übersicht des Inhaltes seiner Schrift, indem er sechs Erfordernisse für den guten Choralgesang aufstellt.

Man müsse nämlich
1. *concorditer* (einmütig) singen,
2. *mensuraliter* (im gehörigen Zeitmafse),
3. *mediocriter* (in mittlerer Tonhöhe),
4. *differentialiter* (mit Unterschied),
5. *devotionaliter* (andächtig) und
6. *satis urbaniter* (fein, gebildet).

Der erste Punkt sei die Grundlage aller andern, der letzte die künstlerische Vollendung der übrigen. Mancher meine, er könne schon singen, wenn er die Tonstufen von einer Note zur andern richtig und fertig zu treffen imstande sei; allein zum guten Singen gehöre mehr. Zwar möge jemand einwerfen, vor allen Dingen müsse ein Mensch doch überhaupt erst singen lernen, und es sei verkehrt, die Regeln des guten Gesanges vorzutragen, ohne auch nur mit einer Note in die Anfangsgründe der Kunst einzuführen. Hierauf erwidert der Verf., seine Schrift richte sich an Männer, welche bereits in der praktischen Ausübung des Kirchengesanges stehen, aber ohne viele Mühe und Zeitverlust in dieser Kunst sich zu vervollkommnen wünschen. Wer dagegen eines elementaren Unterrichts bedarf, den verweist der Verf. auf seine sonstigen einschlägigen Arbeiten, oder ladet ihn zu den Vorlesungen über Musik ein, welche er stets zu halten bereit sei, wenn eine genügende Anzahl von Zuhörern sich finde. Hierauf bespricht er der Reihe nach die angeführten sechs Erfordernisse, und zwar das letzte am ausführlichsten, indem er hier die bequemste Gelegenheit findet, über die im Kirchengesange herrschenden Unsitten und Unschönheiten sich frei auszusprechen.

1. Das einmütige Singen besteht darin, dass die Stimmen aller einzelnen Sänger in jedem Augenblick gleichmäfsig und gleichzeitig fortschreiten, so dass keiner vorauseilt und keiner zurückbleibt. Der Verf. verweist hierbei auf das Beispiel der Engel, welche in der Christnacht mit einmütiger Stimme sangen, sowie auf den Gesang der drei Männer im feurigen Ofen, welche je einen Mund und also drei Stimmen hatten, und doch mit einem Munde und einer Stimme Gott lobten. Als Hilfsmittel zur Erreichung eines pünktlichen Zusammensingens, zumal wenn die Zahl der Sänger grofs und der Aufstellungsraum weit ist, empfiehlt der Verf. das gegenseitige Achtgeben der Singenden aufeinander.

2. Zum Singen im gehörigen Zeitmafse ist nötig, dass man den Zeitwert der Noten genau innehalte und nicht die eine länger dehne als die andre. Hierin wird sehr häufig gefehlt, namentlich

dadurch, dass man oft die höher liegenden Töne ungebührlich lang zieht.

3. Die Wahl einer mittleren Tonhöhe für jeden Gesang ist darum ratsam, weil in einer Mehrheit von Personen es stets solche giebt, denen entweder das zu hohe oder das zu tiefe Singen beschwerlich ist, und deren Mitwirkung der Chor alsdann teilweise entbehren muss. Es kommt besonders darauf an, dass der Vorsänger in geeigneter Tonlage anstimme, und namentlich dann mit Urteil und Vorsicht hierin verfahre, wenn eine Melodie über die Anfangsnote bedeutend — um 8 oder 9 oder mehr Tonstufen — hinauf oder unter dieselbe herab geht.

4. Mit Unterschied singen heifst, die Erfordernisse des betreffenden Gottesdienstes und der kirchlichen Zeit gebührend beachten. Dies geschieht a) durch die Wahl eines verschiedenen Zeitmafses, b) durch Anwendung einer verschiedenen Tonhöhe.

Zu a. Im allgemeinen ist an hohen Festen in sehr getragenem, an Sonntagen und einfachen Festen in mittlerem, an Ferialtagen in kürzerem Zeitmafse zu singen. Eine solche Abstufung hat gute Gründe für sich sowie die Autorität des Konzils von Basel.*) Auch hier kommt es auf den Vorsänger an, der sogleich beim Anstimmen das innezuhaltende Zeitmafs bemerklich zu machen hat. An einem und demselben Tage singe man das Hochamt mit gröfserer Feierlichkeit als die Privatmesse; und beim Zusammentreffen verschiedener liturgischer Beziehungen auf den gleichen Tag muss das *officium de festo* feierlicher und langsamer, dagegen das *officium de feria* in schnellerer Bewegung ausgeführt werden.

Zu b. An freudigen Festen wähle man eine etwas höhere Tonlage, welche jedoch die mittlere Lage nicht allzu sehr überschreitet. Im Totenamt, sowohl in der Messe als den Vigilien und den Vespern, singe man in tieferem und ernsterem Tone.

5. Zum andächtigen Singen gehört

a) dass jeder Sänger sich streng an die Noten halte, wie sie dastehen und wie sie von den frommen Vätern überliefert sind; dass man also nicht einzelne Noten in mehrere zerlege; oder in die Oberquinte, Unterquarte oder eine andre Konsonanz überspringe; oder gar nach Art eines *discantus* von den vorgeschriebenen Noten abschweife. Alle solche Abweichungen stören die Andacht der Zuhörer und bringen leicht Verwirrung in den Chor.

*) Fand statt vom J. 1431 bis 1449.

b) Während des Gesanges ziemt es sich, dass die Sänger, wenn es nötig und hergebracht ist, ihre Häupter entblöfsen oder andächtig neigen, sowie zu gehöriger Zeit die üblichen Kniebeugungen verrichten.

c) Man gebrauche im Gottesdienst keine Melodieen, welche nicht von den frommen Vätern überliefert, sondern von den Dienern des Teufels eingeführt worden sind. So haben manche Schulrektoren, ich weifs nicht wem zu Gefallen, sicherlich aber dem Teufel zum Dienst, irgend welche Melodieen weltlicher Lieder entlehnt und lassen dieselben über den Texten des *Gloria*, des *Credo*, des *Sanctus* und des *Agnus* singen. Hierdurch wird nicht blofs den Christgläubigen grofses Ärgernis bereitet, sondern es werden junge und fleischlich gesinnte Leute auch verleitet, weniger an das Reich Gottes, als vielmehr an das Tanzhaus zu denken, wo sie dergleichen Singweisen gehört haben.

6. Die feine und gebildete Weise der Gesangsausführung hat ihren Namen von *urbanus* (städtisch) und *urbanitas*, im Gegensatze zu *rusticus* (bäurisch) und *rusticitas*, weil in der Regel die Stadtleute feinere Manieren an sich haben als die Landleute. Nun ist freilich der Mensch von Natur mit so vielen Rusticitäten behaftet, dass es unmöglich ist, sie alle aufzuzählen; aber die bemerkbarsten und am häufigsten vorkommenden sollen hier der Reihe nach genannt werden, behufs ihrer Vermeidung; denn man kann das Schlechte nicht vermeiden, wenn man es nicht erkennt. Auch wird zu solcher Vermeidung fleifsige Selbstprüfung nötig sein, welche ja in allen unsern Agenden vorgeschrieben ist, sowie Gewissenhaftigkeit und Treue. (Citat aus Jeremias 48: Verflucht sei, der des Herrn Werk lässig thut.) Wer also schön und erbaulich singen will, der gehe nie unaufmerksam und unbedacht heran, sondern prüfe sich selbst und seine Stimme; so wird er um so eher die Unschönheiten vermeiden, welche jetzt aufgezählt werden sollen.

a) Die erste Unsitte ist die Anfügung eines h an Vokale in Worten, die gar kein h haben; so z. B. in Kyri-e e-leison, wo man unzählig oft singen hört he he, he, nach Art der Metzger, wenn sie ihre Hammel auf die Weide treiben. Ebenso hört man tausendfach ein ha ha, ho ho in Worten, welche durchaus kein h in sich haben. Das kann man füglich nicht ein feines und gebildetes Singen nennen, sondern ich bezeichne das als „bäurisch“.

b) Eine zweite Unart (jedesmal *rusticitas*) ist das Singen durch die Nase, welches die Stimme sehr unschön macht. Und da unter

den verschiedenen körperlichen Organen, welche bei der Hervorbringung der menschlichen Stimme mitwirken, die Nasenlöcher nirgends mit aufgezählt werden, so ist es ein nicht geringes Zeichen von Bildungsmangel, wenn jemand nicht zufrieden ist mit dem Munde und den sonstigen natürlichen Werkzeugen, sondern die Stimme durch die Nasenlöcher hervorbringt.

c) Eine andre bäurische Manier ist das undeutliche Aussprechen der Vokale, wodurch der Gesang für die Zuhörer unverständlich wird. Hierin sind die meisten Kleriker zu tadeln, denn sie singen als ob sie Brei *(pulmentum)* im Munde hätten, und machen zwischen *e* und *i*, zwischen *u* und *o* kaum einen Unterschied. So habe ich anstatt *Dominus vobiscum* (Der Herr sei mit euch) oft singen hören *vabiscum;* anstatt *Oremus* (Lasst uns beten) *Aremus* (Lasst uns ackern), so dass ich zu den Nächststehenden sagte: „Nein, ackern wollen wir jetzt nicht." Und in der That, von Frankfurt bis nach Coblenz, und von da wieder bis gen Trier habe ich häufig die Wahrnehmung gemacht, besonders bei Schülern, dass sie die Laute *e* und *i* nicht deutlich aussprechen und nicht klar voneinander unterscheiden. Hiervon sollten billig die Rektoren sie täglich abgewöhnen, damit sie diesen Fehler nicht bis ins Alter beibehalten.

d) Eine andre Unsitte ist die, den Ton eines Vokals, der unter einer Reihe von Noten auszuhalten und somit lang zu dehnen ist, nicht in seiner Identität zu bewahren, sondern während des Singens zu ändern und mannigfach zu variieren. Das klingt sehr schlecht; und doch ist dieser Fehler sehr allgemein, wie man das täglich wahrnehmen kann.

e) Ein sehr übles Zeichen von Bildungsmangel ist das garstige Herauf- oder Herunterziehen im Gesange. Das eine wie das andre ist um so häſslicher, je bemerkbarer es sich macht, weil es dann in hohem Grade störend ist. Denn es verdirbt den richtigen Gesang der andern, gleichwie eine missgestimmte Saite den ganzen Ton eines Clavicords. Wer diesen auffallenden Fehler an sich hat, sollte lieber des Singens sich gänzlich enthalten, bis er Abhilfe geschafft hat; und das darf nicht versäumt werden, solange noch Hoffnung auf Abhilfe vorhanden ist.

f) Eine andre üble Angewohnheit ist das heftige Herausstoſsen und Herauspressen der Stimme, welches die Schönheit und Lieblichkeit des Gesanges in hohem Maſse beeinträchtigt. (Citat aus dem Propheten Micha Kap. 2: *Cantabitur canticum cum suavitate.)* Ich kenne Personen, welche vor andern im Gesange wohl unterrichtet

sind, aber durch jenen Fehler all ihr Singen verderben, wie sehr sie auch überzeugt sind, dass sie gut singen. Es ist ihnen nie angedeutet worden, wie tadelnswert jene Manier ist.

g) Eine besonders auffallende Roheit (immer *rusticitas*) ist es, wenn man die hohen Töne mit starker Stimme, ja aus voller Lunge singt. Und namentlich wenn es von Personen geschieht, welche von Natur dicke, posaunenmäfsige Stimmen haben, so ist das eine grofse Störung für den ganzen Chorgesang und hört sich an, als ob einige Ochsenstimmen zwischen den Sängern sich befänden. Und dennoch habe ich es in einem namhaften Kollegium gehört, dass Sänger mit vollen, dicken Stimmen in den hohen Tönen dermafsen aus Leibeskräften schrieen, dass man meinte, sie wollten die Chorfenster zersprengen oder aus ihren Fugen rücken. Ich muss gestehen, dass ich über dieses ungebildete Wesen mich nicht wenig gewundert habe und dadurch veranlasst worden bin, den folgenden kleinen Reim zu machen:

Ut boves in pratis,
*Sic vos in choro boatis.**)

Um diesen Fehler vollständiger einzusehen, muss man wissen, dass, wer schön und verständig singen will, seine Stimme in dreifacher Abstufung zu gebrauchen hat. Die tiefen Töne sind aus voller Brust, die mittleren mit mäfsiger Kraft, die hohen mit zarter Stimme zu singen. Und dieser Wechsel darf nicht plötzlich, sondern muss allmählich eintreten, je nach dem Gange der Melodie. Wer anders verfährt, handelt unverständig, er sei wer er wolle. Nehmen wir ein Beispiel. Jedermann weifs, dass eine Orgel, gleichviel von welchem Umfange, verschiednerlei Pfeifen in sich hat, grofse, mittlere und kleine, und dass die grofsen nicht blofs tiefer, sondern auch voller, die kleinen nicht blofs höher, sondern auch dünner und zarter klingen. Der Mensch nun hat nicht so viele Pfeifen in sich, sondern blofs eine Luftröhre, durch welche die Stimme hervorgebracht wird; und dieses eine Organ muss alle jene verschiedenen Abstufungen zur Darstellung bringen. Welch eine Urteilslosigkeit ist es nun, dies durch einen stets gleichförmigen Gebrauch eines und desselben Organs bewirken zu wollen! Auch das Monochord hat nur eine Saite von durchgehends gleicher Stärke; dennoch giebt sie Töne sehr verschiedenen Charakters von sich, Töne von vollem, mittlerem und zartem Klange, je nach

*) Deutsch etwa so: Gleichwie auf der Wiese die Rinder,
So brüllt ihr im Chore nicht minder.

der Tonlage. Warum sollte nun der Mensch nicht dieser Saite nachahmen und seine Stimme mannigfach abbeugen können? Jene Unsitte verunziert erstlich den Gesang; sodann ermüdet sie den Sänger; drittens macht sie heiser und zum Singen unfähig. Denn die Luftröhre *(arterea)* ist ein zartes Organ und wird leicht verletzt bei gewaltsamer Behandlung, zumal durch starkes Singen hoher Töne; wogegen man beim zarten Singen derselben, aufser der Vermeidung der gerügten Übelstände, den Vorteil hat, bedeutend höher singen zu können, als bei unnatürlicher Anstrengung der Stimme.

h) Eine andre Unart ist die, zusammengehörige und einander entsprechende liturgische Gesänge in ganz verschiedener Tonlage zu intonieren, zumal wenn ohne Beschwerung des Chors eine Übereinstimmung leicht innegehalten werden kann. Dies findet seine Anwendung z. B. auf das *Kyrie* und das *Gloria in excelsis* mit dem *Et in terra.* Es wäre sonst nicht einzusehen, weshalb in den Choralbüchern gewisse Melodieen des Kyrie mit bestimmten Singweisen des Gloria in Verbindung erscheinen. Wenn aber nach geendigtem letztem Kyrie der Celebrant das Gloria in einem Tone anstimmt, der zum Kyrie gar nicht passt, während er ohne seine und des Chors Beschwerung sehr wohl die entsprechende Tonlage hätte beobachten können, so ist das in der That bäurisch. Und doch habe ich es unzählig oft gehört, selbst bei solchen religiösen Orden, welche Reformen eingeführt haben, dass der Fungierende ganz nach Belieben, als ob er das Kyrie gar nicht gehört hätte, das Gloria in einem ganz anderen Tone anstimmt; oder dass der Chordirigent, als hätte er das Gloria nicht gehört, das *Et in terra* in durchaus abweichender Tonlage einfallen lässt. Ich muss gestehen, dass solche Unziemlichkeiten mich mehr als einmal in der Andacht gestört und mir den Gedanken nahegelegt haben, den ich wohl auch aussprach: Was für Grobiane sind doch diese Mönche! *(Quales grobiani sunt isti monachi).* — Ebenso müssen Antiphon und Psalm in Tonhöhe einander entsprechen, und auch hier sind liturgisch-musikalische Anordnungen getroffen, um dem zu Hilfe zu kommen.

i) Eine andre Unschönheit ist das zu schläfrige Singen, ohne Leben und Empfindung, gleichwie ein altes Weib stöhnt, das dem Tode nahe ist, so dass man eher ein Seufzen als ein Singen zu hören glaubt. (Citat aus einer Predigt des heil. Benedictus). Man muss eben beide Extreme vermeiden, zu lautes Schreien und zu mattherziges Singen, gemäfs dem alten Sprichwort:

zu lutzel*) vnd zu vil
verdirbt al spil.

k) Endlich sind noch die unpassenden Körperhaltungen beim Singen zu rügen, als da sind: nicht still stehen, sondern sich von einer Seite zur andern bewegen; den Kopf zu sehr in die Höhe heben; denselben beträchtlich zur Seite neigen; den Kopf auf die Hand stützen; den Mund schief auf die Seite ziehen; denselben nicht weit genug öffnen u. s. w. All dergleichen ist zu vermeiden, damit solche, die das sehen, nicht zum Lachen anstatt zur Andacht gereizt werden.

So sind also die sechs Punkte der Reihe nach abgehandelt. Möchten alle, die dies Schriftchen lesen, es zu Herzen nehmen, so dass sie von Tage zu Tage im Singen sich vervollkommnen, da sie über die richtige Art und Weise eines guten Gesanges nun vollständiger unterrichtet sind als je zuvor. Mir hat es keine geringe Mühe verursacht, das alles in guter Ordnung und in so klarer Schreibweise für die Einfältigen auseinanderzusetzen, zum allgemeinen Nutzen und Frommen für die Kirche; und ich wünsche, dass alle, welche dieser meiner Arbeit in Zukunft sich freuen werden, den Allerhöchsten für mich, Conrad von Zabern, bitten mögen. Amen. *(. . . . cupiens ut pro me conrado de Zabern exorent altissimum omnes qui his meis laboribus gaudebunt in futurum. Amen.)*

Hierauf folgen auf zwei einzelnen Blättern zwei Zugaben, deren erste im Baseler Exemplar vorausgebunden ist, während die zweite der Abhandlung nachfolgt.

Erste Zugabe.

De psalmodia irreprehensibiliter perficienda. (Über die untadelhafte Ausführung des Psalmengesanges.) Zur Erzielung einer guten Chorleitung sind für diesen speziellen Gegenstand die sechs besprochenen Erfordernisse noch nicht ausreichend, sondern es müssen für denselben, welcher quantitativ den Hauptinhalt der sieben kanonischen Horen ausmacht, noch folgende Regeln beachtet werden, deren die kirchlichen Personen grofsenteils sehr zu bedürfen scheinen.

1. Der folgende Vers darf nicht schon begonnen werden, ehe der vorhergehende zu Ende ist.

2. In der Mitte des Verses versäume man nicht, eine angemessene Pause zu machen.

---

*) lützel: wenig, klein.

3. Man spreche im Singen nicht die Worte, sondern die Silben aus. *(Non dictionaliter sed potius syllabaliter legatur.)*

4. Der Schweife (*caudae,* Ausspinnungen) in der Mitte und am Ende der Verse enthalte man sich gänzlich.

5. Das Zeitmafs ist durchgehends gleichmäfsig festzuhalten, mit Ausnahme der ersten Silbe des Verses, welche etwas zu dehnen ist.

6. Man singe weder zu schleppend noch zu eilig, doch verfahre man hierin mit Unterschied, je nach den Erfordernissen der kirchlichen Zeiten.

7. Man versäume nirgends, den einen Chor mit dem andern in gehörige Übereinstimmung zu setzen.

8. Einem merklichen Herunterziehen ist auf jede Weise vorzubeugen, damit es nie nötig werde, in höherem Tone von frischem anzufangen.

9. Für richtiges Anstimmen ist Sorge zu tragen.

Wer über diese Gegenstände eingehenderen Unterricht wünscht, der säume nicht, die Vorlesungen Conrads von Zabern zu besuchen, welche derselbe zur Ehre Gottes stets zu halten bereit ist, wenn eine genügende Anzahl von Zuhörern sich findet.

Zweite Zugabe.

De modo irreprehensibiliter legendi in choro quidquid uni soli legendum committitur. (Über die untadelhafte Ausführung des Einzelgesanges im Chore.) Die bisher gegebenen Anweisungen müssen, falls nicht der ganze Chorgesang verdorben werden soll, auch in diesem dritten Punkte noch ergänzt werden; daher auch hierüber noch ein kurzer Unterricht.

1. Das Unisono ist, aufser den Zeilenschlüssen, durchgehends gut innezuhalten.

2. Auch wo keine eigentlichen Ruhepunkte sind, mache man an passenden Stellen kleine Einschnitte im Vortrage behufs des Atemholens *(suspiria)*.

3. Man spreche die Worte vollständig, klar und deutlich aus und deklamiere silbenmäfsig ohne Übereilung.

4. Die Schweife in den Pausen und den Versschlüssen lasse man gänzlich beiseite.

5. Man ziehe weder herauf noch herunter, sondern bleibe im richtigen Tone.

6. Man verrichte das alles mit lebhafter, doch nicht schreiender Stimme.

7. Der Vortrag sei weder zu schleppend noch zu hastig.

8. Vom Zeitmafse weiche man weder in den Zeilenschlüssen noch aufser denselben erheblich ab.

9. Die Schlussfälle darf man nicht stärker als das übrige, oder gar mit einer gewissen Heftigkeit vortragen.

Durch Beachtung dieser neun Punkte werden unzählige Verwirrungen im Chor vermieden werden.

Wiederholtes Anerbieten zu eingehenderem Unterricht über diese Materien, wobei der Verf. abermals seinen Namen nennt.

Die hier skizzierten beiden Schriften geben einen interessanten kleinen Ausschnitt aus einem Kulturbilde der damaligen Zeit. Einzelne Züge des Bildes herauszuheben, oder gewisse Detail-Zeichnungen mit Bemerkungen zu versehen, würde den Zweck dieses Aufsatzes überschreiten. Die Schilderungen der gewöhnlichen Unarten, wie sie im Gesange hervortreten und unausgesetzt zu bekämpfen sind, werden noch heut ihren Wiederhall finden in der mühevollen Amtserfahrung jedes Gesanglehrers. Der Musiker, der Chorallehrer, der Musikhistoriker werden aus dem Ganzen sowie aus einzelnen Bemerkungen ihre Schlüsse ziehen, wenn auch nur für Kleinigkeiten. Ich trage hier nur nach, was ich an litterarischen Notizen sonst noch gefunden habe.

Was *Gerber*, ält. Lex., *Fétis* und *Becker* unter dem Artikel „Zabern" zu sagen wissen, ist bekannt. *Panzer* vol. IX p. 538, unter *Moguntia* Nr. 15, nennt eine Schrift: *Ars bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum laudem dei resonantium, edita per magistrum Jacobum Zabern. Subjungitur Devotus et utilis sermo de modo dicendi septem horas canonicas.* Titelbild, den heil. Martinus darstellend. Am Ende des ersten Traktats: *Ars bene cantandi . . . nunc revisa per florentium diel Spirensem, et impressa per Fridericum hewman civem Moguntinum, die 3. Mensis Novembris Anno Dni 1509 12$^{\underline{mo}}$*. Dabei verweist Panzer auf *Theoph. Sinceri (Schwindelii)* Neue Nachrichten v. alt. u. rar. Büch., VI. Stück p. 337. Letztere Schrift, auf welche auch Gerber u. a. sich berufen, ist mir nicht zugänglich gewesen. *G. Fischer* a. a. O. giebt bei Nennung der neueren Ausgabe der betr. Schrift dieselben Notizen wie Panzer; ebenso *Joh. G. Th. Grässe*, Lehrbuch einer Litterärgesch., 2. Abteil. 2. Hälfte 1842, p. 871, nur dass er, wie auch Gerber, das Jahr 1500 nennt. Dass Gerber und Fétis München als Druckort angeben, beruht vielleicht auf einem Missverständnis des Namens *Moguntia* (Mainz).

Die Klärung dieser verschiedenartigen Angaben, die Feststellung ob Jakob Zabern mit Conrad identisch ist oder nicht, die Ermittelung der Person des *Florentius Diel von Speyer*, sowie die sonstigen geschichtlichen Folgerungen, welche aus den hier beschriebenen beiden Schriften und aus der späteren Ausgabe der zweiten Schrift, falls letztere sich irgendwo findet, gezogen werden können, muss ich den Musikhistorikern von Fach überlassen.

Totenliste des Jahres 1887,

die Musik betreffend.*)

Abkürzungen für die citierten Musikzeitschriften:

Bock = Neue Berliner Musikztg.
Guide = Le Guide mus. Bruxelles, chez Schott frères.
Lessmann = Allg. deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = Le M. Journal du monde music. Paris, Heugel.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschrift f. Musik. Lpz. Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Signale = S. f. die Musik. Welt. Lpz. Senff.
Wochenbl. = Musikal. W. von Fritzsch in Lpz.

Alborghetti, Dr. **Federico,** Musikschriftsteller, st. im Sept. zu Bergamo.

Aloe, Giuseppe d', ehemaliger Musikmeister und Flöten-Virtuos, st. 28. Febr. (8. März nach Signale) in Macerata, 86 J. alt.

Alquen, Dr. **Friedrich A. E. d',** Komponist und Pianist in London, st. 18. Juni ebd., 77 J. alt.

André, Johann August, Besitzer der Musikalienhandlung in Offenbach a/M., st. 29. Oktober ebd., 71 J. alt.

Andrée, Karl August, Musikverleger in Frankturt a/M., st. 15. Febr. ebd., 81 J. alt.

Apt, Anton, Gründer und Direktor der Gesellschaft Cäcilia in Prag, st. 27. (28?) Okt. ebd. (Bock 371. — N. Z. f. M. 499.)

Arostegui, Matias, Kapellmeister und Organist am Escurial, st. im Anfang des Jahres hochbetagt ebd.

Artot, Jean-Désire, Montagney, Vater der bekannten Sängerin, Hornist, Komponist und Lehrer am Conservatoir in Brüssel, st. 25. März zu St.-Jossé-ten-Noode bei Brüssel, 73 J. alt (Biogr. Guide 104. — Lessmann 127.)

---

*) Um Verbesserungen und Zusätze wird ein Jeder dringend gebeten.

Aubergat, . . . Orchesterdirigent, st. 15. März in Toulon durch Selbstmord.

Bacquié, Guillaume, Bassist, dann Theaterdirektor, st. im März zu Cette (Frankreich).

Barbieri-Nini, Mdme. **Marianna,** Sängerin, st. im Nov. in Florenz, hochbetagt. (Ménestrel 407.)

Battaglini, Emanuele, Komponist von Kirchenmusik, Contrabassist am Conservator. zu Genua, st. im Mai oder Juni ebd.

Beauce, Henri, Sänger und Violinist, st. im Sept. in Paris (Guide 240.)

Bellodi, Achille, Advokat, Komponist und Musikschriftsteller, st. im Mai zu Parma.

Bencich, Giovan Battista, Opernsänger, Tenorist, st. 28. Nov. in Bologna, 68 J. alt. (Ménestrel 416.)

Bianchi, Luigi, Musikverleger in Turin, trat unter dem Namen Strobl als Komponist auf, st. im Juni ebd., 39 J. alt.

Bombled, Constant, Lehrer der Musik, st. 28. April zu Matagne-la-Petite, 76 J. alt.

Borodin, Alexander Porfirievitch, Prof. der Chemie und anerkannter Komponist von Sinfonien, einer Oper u. a., geb. 12. Febr. 1834 in St. Petersburg, gest. 27. Febr. ebd.; fast jede Zeitung bringt andere Daten, obige nebst Biographie im Ménestrel 187 und N. Z. f. M. 142. Sonst noch im Le Guide 80. — Lessmann 99. — Bock 79.

Boulo, Jacques, Prof. am Conservatorium zu Toulouse, einst Opernsänger, st. im April ebd., 65 J. alt. (Guide 160. — Ménestrel 184 Biogr.)

Bozetti, Alberto, Sänger, st. 3. Mai in Mailand.

Brandus, Louis, Musikverleger, st. 30. Sept. in Paris (Guide 247. 263. — Ménestrel 320.)

Brehmer, Louis, 1. Violinist am Opernhause in Berlin und Dirigent bei den Subscriptionsbällen, st. 13. Januar ebd. (Todesanzeige.)

Brooman, Frl. **Hanna,** Komponistin und Lehrerin an der Kgl. Theaterschule in Stockholm, st. 7. Febr. ebd., 77 J. alt.

Brosig, Moritz, Komponist für Orgel und Kirchenmusik, Prof. an der Universität für Musik in Breslau, st. daselbst am 24. Jan.

Broughton, James, Organist und Orchesterdirigent, st. im Febr. in Leeds.

Capetti, Ugo, Musikschriftsteller, st. 15. Nov. zu Mailand, 44 J. alt. (Ménestrel 384. — Ricordi 369.)

Caportorti, Vincenzo, Komponist, st. im Mai oder Juni in Neapel.

Caracciolo, Luigi Maria, Komponist und Gesanglehrer, seit ca. 15 J. in London lebend, geb. 10. Aug. 1847 in Andria, gest. 22. Juli in London. (Ménestrel 320. — Ricordi 234, 237. — Musical World 599.)

Caretti, Francesco, Maestro di musica, st. im Nov. in Capodistria, 41 J. alt.

Cartellier, Fräulein **Gabrielle,** Sängerin, st. im März zu Paris. (Ménestrel: Cartelier 144.) (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

Der einstige Hofprediger der am 6. Juni 1561 zu Torgau verstorbenen Herzogin Katharina zu Sachsen, geb. Herzogin zu Mecklenburg, Mag. Caspar Füger*), hatte vier Söhne, darunter einen, Namens Caspar. Dieser besafs ein entschiedenes Talent als Dichter und als Komponist. Auf der Fürstenschule zu Meifsen 1575 bis 1580 gebildet, wurde er nach beendigtem Studium dritter Lehrer, später Konrektor an der Kreuzschule zu Dresden, wo er am 24. Juli 1617 als Diakonus an der Kreuzkirche verstorben ist.**) Einem Schreiben des Vaters an den Kurfürsten August zu Sachsen (Dresden 21. Februar 1879) entnehme ich, dass der Sohn auf der Landesschule „gut Gezeugnis" erlangt hatte und er „inter promovendos ad stipendia mit aufgezeichnet" war.***) Schon damals hatte Caspar jr. sich als Komponist versucht. Sein Vater überschickte dem Landesherrn ein fünfstimmiges Gebet, in welches die Worte aus dem letzten Gebete der Herzogin Katharina: Nu wil ich an meinem lieben herrn Christo hangen bleiben, wie eine Klette, denn wo er ist, da werde ich auch im ewigen leben sein" eingewebt waren, Worte, die August einst selbst gehört hatte.†) Leider habe ich vergeblich nach dem Notenmanuskripte geforscht. Ein anderes, vom Jahre 1580, ist jedoch auf uns gekommen. Es liegt demselben ein Text aus Psalm 37 zu Grunde, ist vierstimmig und beginnt mit den Worten: „Et puer ipse fui" etc. Damals überreichte der Komponist auch mit einem lateinischen Schreiben (3. Id. Dec.) dem Kurfürsten August ein lateinisches Gedicht (Sententia Platonis ex lib. II. de republica) in 48 Verszeilen. Dasselbe liegt bei der Komposition. Dr. Th. Distel.

*) Von Weber: Arch. für Sächs. Gesch. VI, 32. Er hatte ein krankes Weib und befand sich 1583 in bedrängter Lage (K. S. Hpt. St.-Arch.: Loc. 7440 Schrifften u. s. w. 1583 und 1580 Bl. 38).

**) Kreyssig: Afraneralbum 1876 S. 52.

***) K. S. Hpt. St.-Arch.: Loc. 10405 Schrifften u. s. w. 1579/80, Bl. 101 ff. Einen zweiten Sohn Christoph wünschte der Magister an Caspars Stelle auf dieselbe Schule zu bringen.

†) Erwähnt werden dieselben auch in der Leichenpredigt Selneccer's auf Kurfürst August († 11. Februar 1586); der geistliche Liederdichter Simon Graf hat sie in sein Kirchenlied: Christus der ist mein Leben u. s. w. aufgenommen. In den heutigen Texten des Liedes sind sie jedoch nicht mehr enthalten. (Stichart: Galerie d. Sächs. Fürstinnen, 1857, S. 245 und von Weber: l. c. S. 34).

* *Wilhelm Brambach:* Die Reichenauer Sängerschule. Beiträge zur Geschichte der Gelehrsamkeit und zur Kenntnis mittelalterlicher Musikhandschriften. In Zweites Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen. Leipzig, Otto Harrassowitz 1888. 8°. 43 pp. mit 1 Taf. Facsimile. Die Abhandlung zeichnet sich durch grofse Klarheit in der Darstellung aus; sie ist das Resultat der vollständigen Beherrschung des Stoffes. Die Theorie der mittelalterlichen Musik wird dem Leser in einer knappen übersichtlichen Form geboten und die Verdienste der Reichenauer Schule, an deren Spitze Hermannus Contractus steht, an ihrer Lehre nachgewiesen. Die Musiklehre befand sich am Ende des 10. Jahrh. in einem solchen Wirrwarr, der aus dem Vermischen der altgriechischen Tonlehre mit dem christlichen Tonsystem entstanden und mit einer solchen Fülle toten Wissens und arithmetischer Spitzfindigkeit überschüttet war, dass es selbst jetzt noch, wie der Herr Verfasser p. 5. sagt, trotz unsrer vorzüglichen Hülfsmittel, eine wahrhaft abschreckende Aufgabe ist, die gelehrte Spreu von dem wenigen brauchbaren Korn zu sondern. Diesem Wirrwarr suchten nun einige thatkräftige Musiker, deren Namen meist unbekannt geblieben, schon seit dem 10. Jahrh. entgegen zu wirken und diesen schloss sich im elften auch Hermannus an. Die Tabelle S. 8/9 giebt ein sehr anschauliches Bild der Leistungen jedes Jahrhunderts. Interessant ist die Beachtung, wie auch damals Theoretiker und Praktiker verschiedene Wege gingen. Schon in der Periode des einstimmigen Gesanges war es schwierig, bei manchen Gesängen die Tonart zu erkennen und die Lehrer ermahnen daher immer wieder möglichst viel Gesänge auswendig zu lernen. Die Melodieschritte waren in allen Tonarten dieselben und nur Anfangs- und Endton sowie der ambitus, d. i. der Umfang jeder Tonart, dienten als Erkennungszeichen. Beobachtete der Komponist nun keins dieser Zeichen, und liefs seine Fantasie allzu frei walten, so standen die Gelehrten ratlos vor dem Gesange. Richard Wagner würde uns heute in ähnliche Gefahren bringen, wenn unser Tonartensystem mit dem Harmoniesystem nicht im engsten Zusammenhange stände. Beginnt heute einer in A und schliefst in B, so bedürfen wir keiner tiefsinnigen Erklärung, sondern wissen ganz genau, dass der Komponist die Tonalität unberücksichtigt liefs und seiner Fantasie mit oder ohne Absicht einen zu freien Spielraum einräumte. Die alte Zeit war schlimmer daran: Ohne feste Tonzeichen, mit Tonarten die sich von einander nur durch den ambitus unterschieden, lag die Gefahr sehr nahe Melodieen zu erfinden, die geradezu unverständlich waren, da sie sich keinem Gesetze anschlossen. Der Herr Verfasser beginnt seine Abhandlung mit dem Hinweise auf die Leistungen des Bischofs Ambrosius und Gregor des Grofsen und bezeichnet dieselben als nicht wesentlich von einander verschieden. Beweise für und gegen diesen Ausspruch zu bringen sind kaum möglich und doch bezeichnet die Tradition die ambrosianischen Gesänge als so abweichend von den späteren, dass die Päpste sogar ein Verbot dagegen erliefsen. Diese Abweichung soll darin bestanden haben, dass sie nicht auf dem rein diatonischen Geschlechte fufsten und ferner die Gesänge reichlich mit Verzierungen versahen. Demnach müsste man also annehmen, dass die Einführung des diatonischen Geschlechts — im alten Sinne aufgefasst — erst von Gregor ausgegangen sei und man vor ihm sich noch der griechischen Gesangsweise bediente. Es wäre wohl der Mühe wert, aus den alten Schriftstellern die hierauf bezüglichen Stellen in ihren Schriften auszuziehen und sie quellengemäfs der Öffentlichkeit zu übergeben.

* Ein Instrumenteninventar des Stiftes Kremsmünster, aufgenommen im Jahre 1747 durch Josef Kinniger und Ignatius Dansky, Musiker des Stiftes. Das

erste Verzeichnis umfasst diejenigen Instrumente, die vor 1739 bereits vorhanden waren. Es sind dies 4 Clavicymbola seu Instrumenta, 17 Violinen (darunter Hieronymi Cremonae 1623, Jakob Stainer 1655, 2 Antoniy et Hieronymi Cremon. 1619, di Francesco Amati di Cremona 1640), 2 halb Geigl, 1 Schallmey-Geigl, 6 Violen, 2 Fagott Geigen, 2 Violae d' Amour, 4 Violettae di Gamba, 2 halb Gambae, 3 ganze Gambae, 4 Bassetle, 1 Bariton, 4 Violon, 2 Theorben, 1 Harfe, eine grofse und kleine Laute, 1 Chythara, 2 Mandorae, 6 alte und 6 neue Trompeten, 4 Waldhörner, 3 Cornettin, 1 grofser cornett, 3 cornett Mutti, 12 Hautboen unterschiedlichen Tons, 2 uralte Hautboen, 11 Fagot, 2 Buchsbaumerne Clarinett, 4 Bass-Flauten, 1 baar buchsbaumene und 1 baar von dem gemeinen Holz ordinari Flauten, 1 baar Englischen tons, 1 baar ex A, 1 baar Alt Flauten, 1 baar ganz elfenbeinerne Flettl, 3 Flute traversier, 1 schwegelpfeifen, 4 Krumbhörner, 1 Cymbl von Stahel, 1 altes Clavicordl, 2 liegende Positiv, 3 stehende Positiv, 1 Regal, 2 baar Paucken und 7 Posaunen. Von 1739—47 wurden an Instrumenten angeschafft: 2 Violinen von Joh. Blasius Weigerth von 1723 und 1743, ein neues Bassetl, ein neuer Violon (beide von Weigerth 1744 und 1746), ein extra gute Lauten von Achaz Stadlmann 1720, ein Clavicembalo, 2 Fagott, ein Fagott-Geige, eine Violine und eine Bratlgeige.

* Herr Musikdir. *C. Stiehl* teilt der Redaktion mit, dass sich die beiden Weisen in Böhme's Altdeutschem Liederbuch, Lpz. 1877, Nr. 401 und 402 in einem Einzeldrucke auf der Stadtbibl. in Lübeck befinden. Titel, Text, selbst Melodie bedürfen der Korrektur. Der Titel heifst: Ein Lied für die | Landsknecht | gemacht: | Inn diesen Kriegsleufften nutz- | lich zu singen. Im Dennmarcker, oder im | Schweitzer- | thon. | Mense Augusto. | 15 (Signum) 46 ||

Die Melodie des Schweitzertons, welche die 2te ist, muss bei Böhme Nr. 401, Zeile 2, 1. Takt a h a, statt h h a heifsen. Böhme's Takteinteilung ist ohne Symmetrie und wäre daher besser ohne Taktstriche wie das Original. Der Text der ersten Strophe ist orthographisch vielfach geändert und die Wiederholung des letzten Wortes falsch. Der letzte Vers heifst „dich solchs nicht vnderstanden" | erstanden. Daher ist auch die Bindung g-c falsch. Das Gedicht hat 32 Strophen. Der Dennmarcker Thon ist der erste im Original (Böhme 402). Hier ist die Mitteilung der Melodie ohne Fehler, doch die Wiederholung des Schlusses „nicht vnderstanden" ist wie oben zu verbessern.

* Tijdschrift der Vereenigung voor Noord - Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel 3. 1. Stuk. Amsterdam, F. Muller & Co. 1888. Enthält die Fortsetzung des Lautenbuchs von Thysius, Tanzweisen enthaltend.

* Anfrage. Wann bediente man sich im gregorianischen Choral der schwarzen Mensuralnote, die wir heute die römische Choralnote nennen? Die frühesten Drucke am Ende des 15. Jahrh. bedienen sich der sogenannten Hufeisenschrift, die mit den Neumen sich in nächster Verwandtschaft befinden. Von den späteren katholischen Choralbüchern kenne ich erst Guidetti's Directorium, welches die römische Choralnote anwendet. Jedenfalls entnahm man die Form der römischen Choralnote der älteren Schreibweise der Mensuralnote und nicht umgekehrt, wie neuerdings behauptet wird: die Mensuralisten bedienten sich Ende des 15. Jahrh. zur Aufzeichnung ihrer Tonsätze der römischen Choralnote.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Freiberger Bibl. Bog. 4. Die Fortsetzung des Buxheimer Orgelbuchs folgt nächstens.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Gesuch des Peter Grecke um Verleihung einer Rathsmusikantenstelle.

d. d. Lübeck, Feb. 24. 1672. (Lübeckisches Staatsarchiv.)

(Mitgeteilt von **C. Stiehl.**)

Wohledle, veste, Grofsachtbare, Hoch- vnd wohlgelahrte, Hoch- Vnd wohlweise, Inbesonders Grofsgünstige Hochgeehrte Herren.

Ew. Wohl. Edl. Herl. Vnd Gsten sage vnterdienstliches fleifses hohen Danck, das dieselbe auf meiner Mutter hiebevoriges demüthigstes *suppliciren* Grofsgst. geruhen wollen, die Wiederbesetzung der erledigten Raths*musicanten*stelle aufzuschieben.

Wann ich dan bifs dahero von Jugendt auf in der *Music* Gottlob, *fundamentaliter informiret* bin, vnd nicht allein mein sehl: Vatter auff allerhandt *instrumenten*, sie haben nahmen wie Sie wollen, mich gründlich vnd fleifsig vnterwiesen; Sondern auch der Sehl. *Frantz Tunder*)* die Orgelkunst (deren Er wie bekannt eine sonderbahre Wissenschaft vnd *application* hatte) sambt der rechten *composition* mir dergestalt *fideliter* mitgetheilet, das Er meine wenige Persohn in seinem Letzsten, vor andern *recommendiret,* gestalt solche ohne üppigen Ruhm melde, vnd defshalb auff den Herrn *Cantorem* mich kühnlich beruffen kan; welche *orgel*kunst ich nachgehends

*) Organist an der St. Marienkirche zu Lübeck von 1641—1667.

aufserhalb Landes von *Italianern* mitt derer *manieren* zu *perfectioniren* fleifs angewandt. Im übrigen auch mich Jederzeit dahin befliefsen, das ich nicht nur bey Kunstpfeiffern mich auffhalten, sondern im Kurfl: Mecklenb: Güstrowische Schlofs Kapelle, drey Jahr; vnd nach der Zeit in Teutschlandt, Engellandt vnd Hollandt, bei vortrefflichen vnd *excellirenden* berühmten *Musicanten*, mir späth vnd frühe rechtschaffen sauer werden lassen, das ich was tüchtiges fassen vnd erlernen möchte, womit meine Hochgeehrte Obrigkeit meines lieben Vatterlandes mit ruhm auffwarten, auch inmittelfs anderen hinwieder etwas *fundamentales* lehren Könte; zu mahl mir wohlbekandt, das Ein WohlEdl. Hochw. Rath jederzeit zu dero Raths *Musicanten* Keine Kunstpfeiffer, sondern *Excellirende* an Herren vnd Fürsten Höfen berühmbte *Musicanten* und gute *componisten* vor andern bestellet hatt, welche dan zugleich, vermöge Ihrer Wissenschaft allerhandt *instrumenta*, auch die blase *instrumenten*, wenn es erfordert worden, gar leicht mitt zur Handt nehmen können. Allermafsen auch ich, ob ich gleich, auf dem *Clavier*, *violdegambe*, *Bafsviolone* vnd *violone*, alfs die heute zu tags allenthalben mehrest beliebeten *instrumenten*, mich sonderlich gegeben, dennoch keine scheu trage, so offt vnd vielmahl es erfordert wirdt, auf Posaunen, *quart* Posaunen, *Cornetten* vnd Flöten, alles dasjenige auch zu *praestiren*, was andere thun können und werden. Wie ich dann nicht allein schon vor sieben Jahren alhier auf den Chören in allen Kirchen, auf allerhandt Blase *instrumenten* mich nebenst Eines Hochw. Raths *Musicanten* gebrauchen lassen. Sonder auch bereits aufser Landes Unterschiedliche *discipulos,* auf dergleichen instrumenten, so wohl alfs andere vnterwiesen habe.

Vnd gelanget demnach an Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten vnterdienstfleifsiges suchen Dieselben geruhen, bey bestellung der *vacirenden* Raths *Musicanten*stelle meiner zu Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten Diensten mühesamb *conquirirter Music* Grofsgünstig beforderlich zu gedenken. Solche hohe Gunstgewogenheit werde vmb Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten sambt vnd sonders, vermögens nach, vnter dienstwillfährigst zu verdienen nimmer ermüden, dieselbe Gottes Gnädige beschirmung getreulich empfehlend.

Ew. WohlEdl. Herl. vnd Gsten.

Unterdienstwilligst

gehorsambster

Peter Grecke.

Über den Instrumentisten Johann Gökeritz.

Meinem in einer der vorigen Nummern der Monatshefte erwähnten achtstimmigen Gesange von Johann Gökeritz' vom Jahre 1610 füge ich zur Person des Komponisten weitere Nachrichten an. D. d. Annaeburgi XIIII Cal. Junii 1596 stellte der Administrator Kursachsens, Herzog Friedrich Wilhelm, einen lateinischen Reisepass u. A. auch für Johann Köferitz aus. Ich theile das Wesentliche des mir im Originale (K. S. Hauptstaatsarchiv: Locat 8299 Lateinische Pässe 159—1695 Bl. 1) vorliegenden Schriftstückes hier mit: „... *significamus, fideles nobis dilectos, praesentes harum literarum latores, Wilhelmum Guntherum et Johannem Kokericium, Dresdenses, juvenes ingenio acri et liberali praeditos, et, quantum aetas ipsorum fert, praestantes musicos, a parentibus et propinquis ea gratia in Italiam, omnium disciplinarum parentem, mitti, non solum ut artem suam, quam praeclare didicerunt, alibi exerceant, ex colant et augeant, verum etiam, ut exterorum mores cognoscant et peregrinas linguas addiscant.*"

Unterm 1. August 1612 wurde „Göckeritz" vom Kurfürsten Johann Georg I. zu Sachsen als Instrumentist und Musikus angenommen. Er bekam jährlich 200 Gulden Gehalt. Eine dem im Originale und mit Siegel auf uns gekommene Reverse (von demselben Tage) vorausgeschickte Abschrift des Bestallungsdekretes befindet sich in dem genannten Archive (Locat 4519 Reverse pp. 1603—39, Bl. A). Ueber seine erfolgte Verpflichtung berichtet auch Bl. 13b der Akten desselben Archivs: Nr. 570 Locat 32672.

Dr. Th. Distel.

Totenliste des Jahres 1887,

die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Cass, Hugh, Komponist und Orchesterdirigent, st. im Nov. zu Marseille, 49 J. alt.

Cerimele, Michele, Komponist und Pianist, geb. 1806 zu Agnone (Campobasso), gest. 26. Febr. in Neapel.

Collet-May, Edouard, Gesanglehrer am Queen's College, geb. zu Greenwich um 1806, gest. im Febr. zu London.

Commer, Franz, Komponist von Kirchenmusik, Herausgeber alter Musikwerke und seit Gründung der Gesellschaft für Musikforschung deren Vorsitzender, st. 17. Aug. zu Berlin.

Conti-Millie, Mdme. **Lucia,** Sängerin, st. 25. Aug. zu Luzern 30 J. alt.

Coppini, Enrico, Komponist, st. im Nov. in Florenz.

Corbellini, Vincenzo, Violinist, geb. 6. Dez. 1825 zu Crema, gest. im Dez. zu Mailand. (Ricordi 424.)

Corona, Ranieri del, Opernkomponist, st. im Nov. zu Livorno.

Cottrau, Felice, Kritiker, Bruder des Komponisten Giulio, st. im Jan. zu Neapel, 57 J. alt. (Ménestrel 80.)

Couppey, Felix Le, Pianist, Lehrer am pariser Conservatoire, st. 5. Juli in Paris, nach andern in Versailles. (Ménestrel 256.)

Covin, Henry, Organist an der Kirche St. Honoré in Paris, st. im Nov. ebd., 44 J. alt. (Ménestrel 392.)

Cricca, Giuseppe, Komponist und Musiklehrer in Smyrna, st. im April ebd.

Curto, Gregorio, einst Sänger, dann Gesanglehrer, st. 20. Nov. in New-Orleans, 82 Jahr alt (geb. zu Tortosa in Spanien).

Dallari, Federico, Gesanglehrer am Liceo music. in Bologna, st. im Nov. ebd. hochbetagt. (Ménestrel 376.)

Deckner, Mdme. **Charlotte,** Violinistin, geb. 1846 zu Bittse in Ungarn, st. 25. Mai zu Lugos in Ungarn.

Dellannoy, Victor-Alphonse, Direktor der Musikschule in Roubaix (Frkr.), st. 20. Okt. ebd.

Depassio, Jean-Marie, Opernsänger, Bassist, st. im März zu Montmorency, 63 J. alt.

Diez, Frl. **Sophie,** Sängerin, st. 3. oder 4. Mai in München, 67 J. alt.

Dorrego, Pedro C., Guitarrenvirtuos, geb. um 1821 in der argentinischen Republik, gest. 27. Okt. zu Denver (Ver. St. Nord-Am.) Erfinder der 17saitigen Guitarre.

Dupuis, Michel, Gesanglehrer am Conservator. in Lüttich, st. 9. Mai zu Bressoux bei Lüttich, 65 J. alt.

Duschnitz, Marco, Tenorist, dann Gesanglehrer, 1827 in Ungarn geboren, ging vor etwa 30 Jahren nach Amerika und st. 12. Dez. in New-York.

Eckhoff, Paul (eigentlich Cohn), fürstl. Sondershaus. Hofpianist, st. im Sept. in London.

Ehrlich, Christian Friedrich, Pianist und Komponist, st. 31. Mai in Magdeburg, 77 J. alt.

Fahrbach, Anton, Orchestermitglied am Hofburgtheater in Wien, st. 2. Dez. ebd., 68 J. alt.

Fancelli, Giuseppe, Tenorist, st. 24. Dez. in Florenz, 53 J. alt.

Ferni, Antonio, Violoncellist, st. im Juli zu Turin.

Ferni, Francesca, einst Opernsängerin, st. im Jan. oder Febr. in Turin, 74 J. alt.

Fieraboschi, Giuseppe, Musiklehrer in Perugia, hinterliefs der Stadtbehörde ein Legat von 250000 Fr.; st. ebd.

Filippi, Dr. **Filippo,** Musikschriftsteller, st. 25. Juni in Mailand. (Ménestrel 248. — Ricordi 208.)

Filippi, Giuseppe de, Musikschriftsteller, st. 23. Juni zu Neuilly bei Paris. (Ménestrel 248.)

Fioravanti, Luigi, Buffonist, geb. 20 Dez. 1829 in Neapel, gest. 30. Dez, in Viterbo. (Ménestrel 32.)

Fischetti, Matteo Luigi, Komponist, Pianist und Gesanglehrer, st. Ende des Jahres (?) zu Neapel.

Fraschini, Gaetano, Tenorist, st. 24. Mai zu Padua (nach andern in Neapel.) Biogr. mit Porträt im Ricordi 192. — Biogr. von Pougin im Ménestrel 208.

Garnier, Edouard, Komponist und Musikschriftsteller, st. 11. Juli in Nantes. (Ménestrel 264.)

Germa, Maurice, genannt Cristal, Musikschriftsteller, geb. 1827 zu Narbonne, gest. im Juni zu Paris. (Ménestrel 224.)

Giannini, Mdme. **Rachele,** Witwe Basevi's, Sängerin, st. im Sept. in Erba.

Giehne, (nicht Gienne oder Ginne) **Heinrich,** Schüler Mendelssohn's, Hof-Musikdirektor in Karlsruhe (Baden), st. 1. Okt. ebd.

Goetze, Karl, Komponist und Orchesterdirektor, geb. 1836 zu Weimar, gest. 21. Jan. zu Magdeburg. Andere Ztschrft. schreiben: st. den 14. Jan., auch der 14. Dez. wird angegeben.

Goldberg-Strofs, Fanny, unter dem Namen Marini einst eine gefeierte italienische Sängerin, st. im Juni in Padua, 70 J. alt.

Gonzalez y Val, Eusebio, Flötist und Lehrer an der National-Musikschule zu Madrid, st. im Mai ebd.

Goulomy, Jerôme Louis, Violinist und Hofkapellmeister, geb. 22. Juni 1821 in Pernau (Livland), st. 18. Okt. in Bückeburg. (Privatnachricht.)

Graire, Alexis, Violoncellist, st. im Juli zu Paris.

Grandi, Giosia, Komponist, st. 11. Okt. in Pieve.

Greith, Karl, Kirchenkomponist und Kapellmeister an der Kathedrale in München, st. 17. Nov. ebd.

Grofse, Ed., Kammermusiker in Weimar, st. 26. April ebd., 64 J. alt.

Guarino, Michele, Violinist, st. im Nov. in Neapel, 85 J. alt.

Guyot, Léon, Orchesterdirigent, st. im Dez. in Paris, 44 J. alt.

Häser, Karl, Hofschauspieler in Kassel und Gesangs-Komponist, st. 16. (18.?) April ebd., 78 J. alt.

Haupt, C., Pianist, st. im Dez. in Danzig.

Hauser, Miska, Violinvirtuose und Komponist, st. 8. oder 9. Dez. in Wien. (Bock 419. Ménestrel 1888 p. 40.)

Hecht, Eduard, Komponist und Pianist, geb. 28. Nov. 1834 zu Dürkheim (Bayern), gest. 6. März zu Didsburg bei Manchester.

Henne, Miss **Antonia F.,** Contraltistin, geb. um 1850 in Cincinnati, st. 18. Juli in New-York.

Holland, Albert, Orchesterdirektor in Baltimore, st. 11. Febr. ebd.

Hüllweck, Ferdinand, Violinist, einst Konzertmeister an der Dresdner Opernkapelle, st. 24. Juli in Blasewitz b. Dresden.

Jacob, Georg, Kgl. Kammermusiker in Berlin, a. D., st. 22. April ebd., 78 J. alt.

Jäger, Franz, Kgl. Württemberg. Hofsänger a. D., Liederkomponist, st. 6./7. Okt. in Stuttgart, 66 J. alt.

Jamet, Louis, Bassist, st. 2. Nov. in Schaerbeek b. Brüssel, 55 J. alt (Guide 287.)

Jouret, Théodore, Prof. der Chemie zu Brüssel, Komponist u. Musikschriftsteller, st. 16. Juli im Bade Kissingen. (Biogr. Guide 191. — Ménestrel 293.)

Kaim, Adolf, Musikdirektor und Kirchenkomponist, st. 4. Aug. in Biberach, 63 J. alt.

Kinlock, Mdme. **Elise,** geb. Trautner, Sängerin, st. 11. Aug. in New-York. (Guide 216.)

Knight, John, (Joseph?) Philip, Prediger und Komponist von volkstümlich gewordenen Melodieen, geb. 26. Juli 1812 zu Bradford (Avon), gest. im Mai oder Juni zu Great Yarmouth. (Musical World 459.)

Koenen, Friedrich, Komponist von Kirchenmusik, Ehrendomherr, st. 6. Juli in Köln, 59 J. alt.

Krick, Emil, Pianist, ein Österreicher, der seit kurzem in Amerika lebt, st. 10. Sept. zu Hoboken. (Ver. St. Nord.-Am.)

Kriebel, Richard, Orchesterdirektor, st. 22. Febr. in Dresden. (Signale 328.)

Kufferath, Maurice, Musikschriftsteller, Redacteur des Guide musical, st. Ende April in Brüssel. (Ménestrel 173.)

Laforrestier, einst Gesanglehrer in Paris, st. im Aug. ebd. und vermachte sein grofses Vermögen jungen Damen, die auf der Bühne kein Glück haben.

Lambert-Masson, Madame **(Luise-Aglaé Masson),** Lehrerin am Conservator. zu Paris, geb. 10. Juni 1827 und gest. 26. Juli ebd. (Guide 200.)

Lange, Otto Heinrich, Direktor des Domchors in Hannover und Liederkomponist, st. 8 Nov. in Hannover (geb. 1821 in Bremervörde).

Lefort, Jean, Orchesterdirektor, lebte lange Zeit in Amerika und dann in Angers in Frankreich, wo er im Nov. st. (Ménestrel 368.)

Leiter, Dr. **Joseph,** Bezirkshauptmann in Innsbruck, Komponist für Männergesang, st. 9. Okt. ebd.

Leroy, Gustave, Tenorist, st. im Aug. zu Paris. (Ménestrel 294.)

Leroy, Léon, Musikkritiker, st. im Juli zu Paris, 50 J. alt.

Lévi, Isidor, Ochesterdirigent und Violinist, st. 6. Mai zu Lille, 40 J. alt. (Ménestrel 184.)

Lévy-Mennk, Michel, Violoncellist, st. 17. Juli zu Vincennes (geb. 7. Juni 1822).

Lind, Jenny, verheirat. Goldschmidt, einstige berühmte Sängerin, st. am 2. Nov. auf ihrer Villa Malvern-Wels in England.

Lindner, August, Violoncellist und Komponist, zuletzt am Theaterorchester in Stuttgart angestellt, st. 19. Aug. in Heidelberg.

Liquier, Gabriel, Komponist, Kritiker und Karrikaturzeichner, st. im Sept. in Paris.

Loretz, B., Organist, st. im April in Brooklyn, 57 J. alt.

Ludolffs, Otto Chrstn. Friedr., Komponist und Orchesterdirigent, geb. 24. April 1837 zu Lüneburg, gest. 23. Sept. zu Königsberg i./Pr.

Lüstner, Georg, Kapellmeister und Violoncellist in Wiesbaden, geb. 23. Sept. 1847 zu Breslau, gest. 21. April bei einem Besuche Berlins.

Macfarren, Sir **George Alexander,** Komponist und Direktor der Kgl. Musikakademie in London, st. 31. Okt. ebd., 74 J. alt. (Ménestrel 360. — Ricordi 365, Biogr. nebst einem sehr schlechten Porträt.)

Fortsetzung folgt.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Hofbibliothek.

(Von **F. W. E. Roth**).

Die Musikgeschichte bedarf als jüngste der historischen Wissenschaften noch sehr der Materialiensammlung durch Bibliographie der vorhandenen Erzeugnisse der Tonsetzer und Theoretiker. Nur dadurch, dass fort und fort aus Bibliotheken Bekanntes aufs neue festgestellt, Unbekanntes erhoben, Zweifelhaftes gesichtet oder beseitigt wird, kann eine reale Biographie der Tonsetzer entstehen. Nur dadurch, dass die Musikalien einzelner Bibliotheken verzeichnet werden, entsteht ein genaues Bild der Literatur. Wird hierdurch auch manches mehrfach verzeichnet, und erscheint dadurch gleichsam überflüssig, so giebt dieses wiederum einen Anhaltepunkt für lokale Benutzung und die Verbreitung der Tonwerke. Jede Bibliographie von Musikwerken soll meiner Ansicht nach enthalten: typographisch und ganz kopierten Titel, Auszüge biographischer Art aus Widmungen und Vorreden, Formatangabe, Blatt- oder Seitenzahl oder Zahl der Signaturen der Papierlagen, um auch dem Käufer und Verkäufer bei Identifizierung zu dienen. Die Tonwerke bringen es mit sich, dass wir aus denselben den Autor meist nur von der musikalischen Seite, nicht immer auch biographisch kennen lernen. Zu sparsam ist oft auf Titeln, in Vorreden und Widmungen dem musikalischen Biographen das Material zugeteilt, aus dem derselbe Würden, Herkunft und Lebenszeit nebst Lebensschicksalen des Autors kennen lernen kann. Widmungen ergeben oft Beziehungen zu andern Musikern, die Unterschriften Art und Zeit des Aufenthalts an. Gingen diese Details verloren, so wäre der Biograph schlecht gestellt. Jeder Bibliograph achte deshalb auch auf diesen Teil der Musikwerke; blofse Titelkopie genügt hier nicht.*)

In diesem Sinne habe ich die Druckwerke des XV.—XVII. Jahrhunderts, wie solche in der Musikabteilung *F* der Hofbibliothek zu Darmstadt enthalten, bearbeitet. Diese Jahrhunderte wählte ich nicht aus antiquarischer Liebhaberei, sondern aus dem einfachen Grunde,

*) Die Mitteilung der Vorreden von Agricola und Fritsch wird man mir wohl nicht verüblen, da dieselben des Wissenswerten gar manches bieten und nicht jedermann zur Hand sind.

weil dieselben von der Druckliteratur, denen ich die Bibliographie der Handschriften vorausschickte, den ältesten Bestand ausmachen und dem XVIII.—XIX. Jahrhundert vorangehen. Für die Musikgeschichte hat ja ein Titel des XIX. Jahrhunderts strenge genommen gleichen Wert wie ein solcher des XV. Jahrhunderts. Da ich alle Drucke der Abteilung Musik dahier zu bearbeiten gedenke, liefere ich hiermit als erste Abschlagszahlung das XV.—XVII. Jahrhundert. Die Titel sind, typographisch und soweit sie nicht bereits anderwärts beschrieben sind, ganz mitgeteilt. Überall ist auf den Inhalt geachtet, indem bei Sammelwerken die Komponisten der einzelnen aufgenommenen Stücke alle erwähnt, die Textanfänge der ersten und letzten Nummer angeführt, bei Instrumentalsätzen die Zahl derselben angegeben ist. Haben Instrumentalsätze zugleich Text, so ist auch Angabe des Textanfangs des ersten und letzten Satzes beigefügt. Es dient dieses zur Orientierung und zur Feststellung der bei Musikalien des XVI. bis XVII. Jahrhunderts nur zu häufigen Titelauflagen und Trennung von wirklichen Neudrucken.

Weggeblieben sind alle gedruckten liturgischen Bücher der römischen Kirche, da sie nicht mehr als die Antiphonen, Graduale's, Paternoster und Ähnliches mit Musik enthalten, ferner alle Kirchenagenden der protestantischen Kirche. —

Der verstorbene Grofsherzogl. Hofbibliothekar Dr. Walther hat zwar in seinem Buche: die Musikalien der Hofbibliothek zu Darmstadt (1874) Tonwerke beschrieben, aber weder alles, was der Musikbibliothek Grofsherzogs Ludwig I. gehörte, noch was die Bibliothek früher besafs; nimmt man nun Walthers Angaben und meine Bibliographie zusammen, so wird wohl alles bekannt sein, was die Bibliothek überhaupt an Musik des XV.—XVII. Jahrhunderts besitzt. Dasselbe ist numerisch nicht bedeutend, auch ist kaum ein und das andere mehrstimmige Gesangswerk komplet vorhanden. Ein Beweis, in wie schlechter Verwahrung sich einst die Musikbibliothek befunden hat. Eigentümlich ist die geringe Anzahl Sammelwerke. Damit sei meine Arbeit den Musikhistorikern empfohlen.

Darmstadt, im April 1888.

1. DI | *AGOSTINO AGAZZARI* | GENTIL'HVOMO SANESE. | MADRIGALI HARMONIOSI | E DILETTEVOLI A SEI VOCI | Nuouamente stampati et dati in Luce. | TENORE. | IN ANVERSA. | Appresso Pietro Phalesio. | M. D. C. |

Gewidmet von Pietro Phalesio dem Drucker, al—signore il sig.

Pietro le maire s. mio oss $^{\underline{\underline{mo}}}$. d' Anversa adi 15. di Giulio 1600. Quer Quart 1 n. n.*) Blatt + 12 Blatt. (F 1849/70).

2. QVAES | TIONES VVLGA- | tiores in Musicam, pro | Magdeburgensis Scho- | lae pueris digestae, per | *Martinum Agri-* | *colam.* | 1543. | Item de recto Testudinis collo | ex arte probato, de Tonorum | formatione, Monochor | do, ac lectionum ac- | centibus. | Mit Titeleinfassung und dem handschriftlichen Eintrage: Liber constat VIII D sowie : Conradus Marburgensis (Hand saec. XVI). Blatt 2^r Vorwort, darin die Stelle: Quocirea, ut eo dexterius hanc quoque jucundissimam nobilissimamque musices disciplinam, sine qua nec ulla artium aliarum absoluta esse poterit, alternis interrogamentis imbiberent, priorem libellum anno 39 a me aeditum in nostrorum tyronum usum etc. O. D. Blatt 3^v. Epigramma Synzelii in musicam Martini Agricolae. Am Ende des Buchs: Magd.(eburgi) apud Micha. Lottherum. | 16^0. 56 n. n. Blatt. (F 1718). — In Form eines musikalischen Katechismus in Frage und Antwort abgefasst.

3. Musica In- | strumentalis Deudsch, | darin das fundament | vnd application der finger vnd zungen, | auff mancherley Pfeiffen, als Flöten, | Kromphörner, Zincken, Bomhard, Schal- | meyen, Sackpfeiffen vn̄ Schweitzerpfeif- | en, etc. Darzu von dreierley Geigen, als | Welschen, Polisschen, vnd kleinen hand- | geiglein, vnd wie die griffe drauff, auch | auff Lauten künstlich abgemessen wer- | den, Item vom Monochordo, auch von | künstlicher stimmung der Orgelpfeiffen, | vnd Zimbeln, etc. kürtzlich begriffen, | vnd für vnser Schulkinder vnd | andere gmeine Senger, auffs | verstendlichst vnd ein- | feltigst, jtzund new- | lich zugericht, | Durch | *Martinum Agricolam.* | Anno Domini, 1545. | Rückseite Holzschnitt: Fraw Musica (Lautenspielerin). Blatt 2^r Vorwort des Martinus Shor oder Agricola an Georg Rhaw Buchdrucker in Wittenberg 1545 am 14. tage Aprilis.

12^0, 76 n. Blatt + 7 n. n. Blatt, auf deren letztem: Gedruckt zu Wittem- | berg durch Geor- | gen Rhaw, | Anno M. D. XLv. | (F 1759) defect, es fehlt Blatt 10—15. Die merkwürdige Vorrede teile ich vollständig mit.

Vorrede.

Dem ersamen vnd weysen herrn Georgio Rhaw, Buchdrucker, vorweser vnd fürderer der edlen fraw Musices, zu Wittemberg, meinem grofsgönstigen lieben herrn vnd Patron, wündch ich Martinus Shor odder Agricola, Gnad vnd fried von Gott. —

*) Heifst: nicht numeriertes, resp. nicht signiertes Blatt.

Ersamer vnd grosgönstiger herr Georg Rhaw, jhr wisset das ich euch in kurtz vergangen zeiten, mir etliche Instrumentissche gesenge odder exercitia zudrücken, angelanget, vnd eine gutte antwort, darinn ewr gutter wille vnd radt mir jnn solcher (Blatt 2 v) sache zu dienen angezeigt, empfangen hab, So kan ich euch weiter mein meinung nicht bergen. Erstlich, dieweil ich bey euch zu Wittemberg auch jnn vnser löblichen schul, viel feiner junger knaben vnd gesellen spüre, die sich (welchs mir hertzlich wol gefelt) jnn den andern Musicis actiuis, als in Plana vnd Mensurata, weidlich tummeln vnd geschickt werden, von welcher vnser Schule wegen, dieweil alle andere Schulen fast im gantz Sachssner lande etc. jtzund mit Schulmeistern, Cantoribus Baccalaurien, auch Stedte vnd Dörffer mit Predicanten offtmals daraus gespeist vnd versorget werden, ein Erbar Radt von Magdeburg (Blatt 3) nicht ein geringe lob vnd gut geschrey jnn allen landen vberkomen hat. Zum andern las ich mich bedüncken, das die Instrumentalis, welche ich für 16. jarn hab lassen ausgehen, den knaben an etlichen örtern zutunckel vnd schwer zu verstehen ist. Auff das ich jhn nu jnn solcher edlen kunst, nemlich in der Instrumental, nach meinem vermögen weiter dienen möchte, Welche denn die sie wissen, viel vnnützer speculation, fantasey vnd gedancken aus dem kopffe wegtreibt, vnd merckliche recreation vnd erlüstigung (wie ichs erfarn hab) gebirt. Auch furnemlich das sie Gott, der diese liebliche vnd fröliche kunst, mit welcher jhn auch die heiligen Engel, wie (Blatt 3 v) Apocalip. geschrieben steth, ohn vnterlas loben vnd zu ewigen zeiten preisen werden, vns betrübten vnd elenden menschen auff diesem jammertal, jhn darmit zu loben gegeben hat, auff mancherley Musicalische weise, als nemlich mit singen, Pfeiffen, vnd Seitenspiel, wie der Königliche Prophet Dauid, auch Moses, Salomon, etc., loben möchten, hab ichs von wegen jtzt gesagten vrsachen nicht allein nützlich, sondern auch nötlich geacht, eine andere Instrumentalem von mancherley Instrumenten fein deudlich auffs einfeltigst vnd verstendlichst, für vnser schulkinder vnd andere die es begeren, zu zurichten, vnd für den obgesagten gesengen, welche (Blatt 4 r) sönderlich vnd mit vleis nach Instrumentischer art gemacht sein, jnn druck zu geben, vnd darnach, wo sichs schicken wil, gedencke ich die jtzt gesagten exercitia auch drücken zu lassen. Wiewol, mein lieber herr Georg Rhaw, mich etzliche, welche die Instrumentalem, vnd mich jhrenthalben, auch sonst one grund vnd vrsache schendlich verachtet haben, schier von meinem forgenomen vnd nützlichem schreiben hetten abgeschreckt. Jedoch gedacht ich zuletzt, sihe, dieweil sie

so klösterlich, da man gantz beschawlich lebet, vnd on alle Musicalische Instrument, allein Choraliter dahin singet, von der sache reden, vnd vielleicht nichts sonderlichs von (Blatt 4 v) dieser edlen kunst verstehen, so magstus auff dismal jhn zu gute halten, du wilt nicht jhn, sondern dem Mosi, Dauidi, vnd vielen andern trefflichen leuten volgen, welche gantz viel (wie der Psalter, etc. ausweist) daruon gehalten, vnd vns auff allerley weise Gott zu loben, exēmpel furgestelt, vnd nach sich gelassen haben. Des gleichen jtzund bey vnsern zeiten neben vielen andern D. D. Mart. Lut. (Gott sey bey jhm) auch thut. So bin ich jnn solchem meinem guten, vnd der schulkindern nützlichem furnemen, nichts desteweniger fortgefaren, Es mag komen wie es kan, Ich weis doch wol, das, wer viel leuten dienet (Blatt 5) einem jedern nicht zu dancke handeln kan, es mus aber darumb nicht nachgelassen sein. Aber du verachter, sich dich gleichwol fur, mein pferd schlegt dich widder. Welche Musicam Instrumentalem ich euch als meinem gönstigen lieben herrn vnd sönderlichem guten freunde vnd fürderer, allhie zuschicke, als einem der nicht ein geringer mithelffer ist, in dem, das die edel fraw Musica, mit aller zugehörung gantz klar, verstendlich vnd fein geschmückt, herfür an den Tag kömpt, Auffs freundlichst bittend, jhr wollt sie erstlich jnn ewrer drückerey auffs vleissigst drücken, vnd darnach, wie die vorigen beide, euch auch zugeschrieben vnd jnn ewrn schutz (Blatt 5 v) als meinem lieben Patron, befohlen sein lassen, vnd mich, wo es von nöten sein würde, für den Verechtern, welcher, wiewol sie selber entzwer nichts wissen, odder nichts jnn solcher nötlichen sachen helffen wöllen, jtzunder viel gespürt werden, gleichsam ein trefflicher starcker mit solcher kunst gewapenter, beschützen vnd verteidigen helffen. Solchs vmb euch als meinen gönstigen lieben herrn vnd Patron, mit welchem ich, wiewol persönlich alle meine tage noch nichts, jdoch durch brieffe viel jnn freundschafft vnd kundschafft geredt habe, widderumb zuuerdienen, bin ich alzeit willig vnd gneigt. Darmit seit Gott mit sampt den (Blatt 6) ewrn vnd den seinen, vnter welchen ich auch bin, befohlen. Datum zu Magdeburg, jnn des Ersamen vnd weysen Herrn Heinrich Ahlmans hause, bey welchem ich eine lange zeit haus gehalten, vnd mir viel guts von jhm widderfarn ist, welchs ich mich allzeit gegen jhm, vnd allen andern die mir guts gethan, gantz freundlich bedancke, vnd Gott geb jhm, euch, vnd vns allen nach diesem vergenglichen, das ewige leben, Amen. Anno Domini, 1545. Am 14. tage Aprilis.

Mart. Agricola. E. W. A.

4. LA | REGOLA | DEL | CONTRAPONTO, | E DELLA | MVSICAL COMPOSITIONE. | Nella quale si tratta breuemente | DI TVTTE LE CONSONANZE, E DISSONANZE | co' i suoi esempi à due, trè, e quattro voci. | DELLA COGNITIONE DE' TVONI, | secondo l' vso moderno, e la regola agli Organisti per | suonare trasportato in vari luoghi bisognosi. | Con due Ricercari l' vno à 4. e l' altro à 5. dell' Autore, et vn | Ricercare, e Canoni à 2. 3. e 4. da cantarsi in vari modi | del Signor GIO. PAOLO CIMA, al quale | La presente Opera è dedicata, e nuouamente data in luce | DAL REVER. PADRE | FR. *CAMILLO ANGLERIA* DA CREMONA, | del Terz' Ordine di S. Francesco, Discepolo di | CLAVDIO MERVLO DA CORREGGIO. | Signet | IN MILANO, Per Giorgio Rolla. MDC XXII. | Dem Giovan Paolo Cima organista nella chiesa di nostra signora presso a santo celso di Milano gewidmet. O. D.

Quart, 4 n. n. Blatt + 117 Seiten + 7 n. n. Seiten. (F 1719/20).

5. *JOANNIS ALBERTI BANNI* | DISSERTATIO | EPISTOLICA, | DE | MUSICAE NATURA, | Origine, progressu, & denique | studio bene instituendo. | AD | Incomparabilem Virum | PETRUM SCRIVERIUM, | Polyhistora. | Signet | Lugduni Batavorum, Ex Officina ISAACI COMMELINI. | CIϽIϽC XXXVII. | Rückseite leer. P. 3. Syllabus capitum hujus | Dissertationis. | 12°. 60 n. pagg. 25 Capp. —

Über den Inhalt cf. Forkel A. Litt. p. 17. (A, 45).

6. Sacrae Modulationes *Herculis Bernabei* . . . Organum. Opus 2. Monach. 1691. 4°. 2 n. n. Bll. + 86 pagg. (F 1883/100). Siehe Frankfurter Katalog.

7. *CASP. BARTHOLINI* | THOM. FIL. | De TIBIIS | VETERUM, | ET | EARUM ANTIQUO USU | LIBRI | TRES. | Editio altera, figuris auctior. | Signet | AMSTELAEDAMI, Apud IHENR. WETSTENIUM, | CIϽ IϽC LXXIX. |

Dem Cardinal Sigismund Chigi gewidmet Rom Kal. Febr. 1677. 12°, 11 n. n. Blatt + 415 pagg. + 4 n. n. Seiten. (F 1765). —

8. Florilegium selectissimarum cant. . . . . *Erh. Bodenschatz.* Lpz. 1603. Discantus. (F 1878/100.) Siehe Eitner's Bibliographie p. 236.

9. Lindenblättchen RVDIMENTA | VTRIVSQVE CANTVS *BERNARDINI* | *Bogentantz* Legenitij, Musicam discere cupientibus oppido necessaria. | Lindenblättchen | Signet | Colonie, apud Joannem Gymnicum. | ANNO M.D.XXXV. |

Dem Andreas Beler Legnicensi praeposito gewidmet Coloniae decimo Calend. Octobris 1515. Dankt für dessen Wohlwollen gegen ihn.

Inhalt: De vocibus et divisione vocum. — De clavibus musicae, earumque divisione. — De modis seu intervallis musicae. — De tonis. — De solmizatione. — Teil II. De notularum figuris. — De ligaturis figurarum. — De pausis. — De modo, tempore et prolatione. — De signis. — De partibus figurarum. — De figurarum imperfectionibus. — De puncto. — De alteratione. — De diminutione. — De augmentatione. — De proportionibus. —

Quart, 16 n. n. Blatt (A—D_2) (F 1812). —

10. 1. Teil evangelisches Gespräch von W. *C. Briegel.* Tertia vox. 1660. — Ander Teil 1662. F. 1880. Siehe Frankfurter, Breslauer u. a. Kataloge.

11. Geistliche Oden | ANDREAE | GRYPHII, etc. | Mit | Melodeyen beleget, so, dasz | zwischen jeden Versz mit zweyen Violn nach Belie- | bung kan gespielet werden; | Von | *Wolfgang Carl Briegeln.* | Signet | GOTHA, | Bey Salomon Reyhern, Buchhändlern. | TYPIS REYHERIANIS, | Gedruckt durch Johann Michael Schalln. | 1670. |

Dem Friedrich, Herzog, der Magdalenen Sibyllen und Dorothea Marien von Sachsen gewidmet. O. D. Mit 2 Epigrammen von Johannes Rosenberg und Christian Knorr (v. Rosenroth).

Folio, 14 n. n. Blatt. (F. 1881).

3 voll. in 1 Bande, Discant und Bass in Partitur und dazu Viola I. und II. angebunden. Text: I. Ach wie lang, Gott mein Gott. II. Welt Ade! Ich sehne mich.

12. Musicalisches | Tafel-Confect. | Bestehend | In | Lustigen Gesprächen | und CONCERTEN | von | 1. 2. 3. und 4. Sing-Stimmen, | und zweyen Violinen, | Nebenst | Dem | Basso Continuo, | Denen Liebhabern der Music, | zu sonderbahrer Ergetzlichkeit, | auffgesetzt | Von | *Wolffgang Carl Briegeln*, Fürstl. Hessisch. | Capellmeister in Darmstadt. | TENOR. | Drucks und Verlags | Balthasar Cristoph Wusts, | in Frankfurth an (!) Mayn, Anno MDCLXXII. |

Den Mitgliedern des collegii musici in Frankfurt a. M. gewidmet Darmstadt in der Herbst-Mess dess 1672. Jahres.

Quart, 3 n. n. Blatt + 18 pagg. (F 1851). Enthält 5 Stücke: Hofleute Gesang. — Jägerlied. — Epicurerlied. — Es ist sehr gut und fein. — Es ist nichts bessers. — Muss sies dann eben seyn ? — Praecedenz-Streit. —

13. Geistliche | Gespräche und | Psalmen, Auff | CONCERTEN-Manier, | So wol vocaliter, als instrumentaliter, | Mit Sechs Stimmen, | Nebenst dem | Basso Continuo, | GOTT zu Ehren und zu Christlicher Auffer- | bauung componiret und hervor gegeben | Von | *Wolffgang*

Carl Briegeln, Fürstl. Hessischen | Capellmeistern zu Darmstadt. | Secunda Vox. | GOTHA | In Verlegung Salomon Reyhers, Buchhändlers, | Gedruckt durch Christoph Reyhern, | Im Jahr CHristi 1674. |

Dem Landgrafen Ludwig zu Hessen gewidmet von Wolff Carl Briegeln.

Quart, 16 n. n. Blatt, mit 10 Stücken. Nr. 1, Lobe den Herren meine Seele. Nr. 10, Diss ist die Last. Hüter ist die Nacht schier hin. (F 1881/50.) (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* In London erscheint bei Stanley Lucas, Weber & Co. eine Sammlung ältere Gesangswerke, von denen mir die Nummern 311 und 312 vorliegen. Das 5st. Ballet: Grace my lovely von *Th. Weelkes* und die 4st. Canzonet: Construe my meaning von *Gil. Farnaby*. Beide herausgegeben von *W. Barclay Squire*, teils aus Mss. im britisch Museum, teils aus alten Drucken. Beide Komponisten lebten am Ende des 16. Jahrh. und ist der Wohlklang der ganzen Zeit eigen. Doch der Engländer ist früher dazu gelangt als die Komponisten des Continents. Er hat sich nie in der Weise vom niederländischen kunstvollen Contrapunkte beeinflussen lassen als es eine Zeitlang auf dem Festlande geschah. Stets, schon in der frühesten Zeit der Mehrstimmigkeit, hat er es verstanden, melodisch und harmonisch wohlklingend zu schreiben. Auch in den beiden vorliegenden Gesängen liegt etwas, was ihn von den Komponisten der übrigen Länder dieser Zeit auszeichnet. Der Charakter der Kirchentonarten tritt bei ihm so völlig zurück und nähert sich seine Ausdrucksweise so den modernen Tonarten, dass man kaum glaubt einen Gesang aus dem 16. J. zu hören. Ferner giebt er dem Rhythmus ein scharfes Gepräge. Er spricht die Worte lebhaft aus und deklamiert gut. Das sind alles Eigenschaften, die ihn wesentlich von seinen Zeitgenossen auszeichnen. Im 17. J. warf er sich mit Glück auf den Sologesang und entwickelte eine staunenswerte Produktivität. Auch hier fand er sich so schnell in die neue Form und Ausdrucksweise, dass seine Erzeugnisse mehr Gewandtheit verraten als die der Italiener. Der Engländer hatte einst für Melodie und Rhythmus eine aufserordentliche Begabung und merkwürdig ist daher die Erscheinung, dass diese Begabung eine Zeitlang wie eingeschlummert erschien, sodass er in den Ruf des unmusikalischten Volkes Europas gelangte.

* Dr. *Hugo Riemann:* Wie hören wir Musik? Drei Vorträge, Lpz. Max Hesse 1888, 8°, IV u. 92 S. An ein grofses Publikum sind die Vorträge nicht gerichtet, denn sie sind in einer streng philosophischen Schreibweise abgefasst, die nur dem ernststrebenden Manne als passende Lektüre erscheint. Die Vorträge bieten eine Fülle von interessantem Stoff, trefflicher Beobachtungen und Klarlegung älterer irrtümlicher Begriffe, wie z. B. S. 32 über Hanslick's Ausspruch, dass es für die Musik kein Vorbild in der Natur, kein Naturschönes gebe. Die Brochüre wird jeden Gebildeten eine Quelle vielseitiger Anregung und Belehrung sein.

* Der kunstvolle runde Tisch im Rathause zu Amberg. Von *Vincenz König*, Bürgermeister. Amberg 1888, J. Habbel. 8°, 16 S., 40 Pfg. Eine historische Einleitung, der die Beschreibung des Tisches, nebst Abdruck der 24 Strophen Sinnsprüche, der geistlichen Historie und des Gedichtes zu dem 6stim. geistlichen Liede: Weil du Herr Christ an diesem ortt, folgt. Was uns am meisten interessierte

fehlt, nämlich der Abdruck des 6st. Tonsatzes. Wenn ich nicht irre ist er aber bereits schon früher irgendwo abgedruckt, doch fehlt mir die Quelle.

* Der Katalog der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna, der aufserordentlichen in allen Fächern hervorragenden Musikbibliothek, erscheint in kurzem in Lieferungen bei ***Romagnoli dall' Acqua***, Liberia antiquaria zu Bologna, Via Toschi 16 A. Die Lieferung von 64 S. zu 2 Columnen kostet 3 Frc. = 2,40 M. Der Katalog ist von dem verstorbenen Prof. ***Gaetano Gaspari***, einer Autorität im Fache der Musikgeschichte, abgefasst und steht der Druck unter Leitung des jetzigen Bibliothekars Herrn Prof. ***Federico Parisini***. Es ist daher mit Gewissheit vorauszusetzen, dass wir eine Bibliographie von hoher Bedeutung zu erwarten haben. Der Umfang ist auf 3 Bände berechnet. Subscribenten nimmt jede Buchhandlung und obige Verlagshandlung entgegen und wäre eine rege Beteiligung sehr zu wünschen.

* Die Antiquariatshandlung von ***Gottlob Hess*** in Münden, Arcostr. 1, ist im Besitze einer Altstimme mit Drucken aus dem 16. Jahrh. Preis 70 M. Sie enthält Werke von Joh. Steuerlein 1587, David Palladius 1595, Thomas Mancinus, Gelegenheitsgesänge von 1585, 89 etc., Joachim à Burck's officium sacrosanctae 1580, Andrea Crappius Sacrae aliquot cantiones 5 et 6 voc. 1582, Conrad Hagius ohne Titel, Paul Koler zwei deutsche Gesänge o. Jahr und Lechner's deutsche Lieder mit 4 u. 5 St. Nrnbg. 1577. — Aufserdem bietet sie noch zum Verkaufe: Sebald Heyden: Musicae *ΣΤΟΙΧΕΙΩΣΙΣ*. S. l. et typ. 1532. 8⁰. 24 Bll. 80 M. — Rhau, G. Enchiridion utriusque musicae praticae. Vuittebergae 1531. 40 Bll. 100 M. — Enchiridon musicae mensuralis. Vuitteb. 1531. 8⁰. 32 Bll. Preis fehlt.

* ***Leo Liepmannssohn***. Antiquariat in Berlin W. Charlottenstr. 63. Kat. 66. Enthält 555 Musikdrucke und einige Mss., darunter viele Seltenheiten, besonders des 18. J., z. B. Joh. Seb. Bach's 3. Teil der Clavier-Übung. Ein Lautenmanuscript der 18. J. Kammermusik von Rol. Marais und vieles andere.

Lager-Katalog von ***Richard Bertling*** in Dresden A. Johannesplatz 3. Katalog Nr. 3. Unter den verzeichneten Werken (3872) befinden sich auch einige seltene ältere Musikdrucke, wie von Georg Neumark, Rist, Strobl, Vogtländer, Weichmann, Albert, Crüger, Matthaei und Moritz, Landgrafen von Hessen.

* 189. Katalog von Autographen bei ***Albert Cohn*** in Berlin, W. Mohrenst. 53.

* Prof. ***Karl Goedeke's*** Bibliothek kam am 27. Juni unter den Hammer. Die späte Einsendung des Kataloges verhinderte dessen rechtzeitige Anzeige. Die Musik war übrigens so gering und mit so wenig Wertvollem vertreten, dass Niemand einen Verlust durch die verspätete Anzeige erlitten hat.

* Hierbei eine Beilage: Titel und Vorwort zum Kataloge der Freiberger Bibl.

Die Redaction richtet an die Besitzer von Monatsheften die Aufforderung derselben komplete Jahrgänge zum Kauf anzubieten. Besonders sind erwünscht 1870, 1871, 1881, 1883, 1884; doch auch jeder andere Jahrg. wird gekauft. Preis nach Übereinkunft.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Deutsche Meister.

Möge man die nachfolgende chronologische Zusammenstellung der gefeiertesten deutschen Komponisten von der frühesten Zeit bis heute als eine müfsige Spielerei betrachten, soviel erhellt jedoch daraus, dass die deutschen Komponisten in ununterbrochener Reihe, wie die Glieder einer Kette aufeinander folgen und in steter Neugestaltung die Musik in allen Formen zum höchsten Ausdrucke heranbilden.

Die gleichzeitig wirkenden Meister habe ich in zwei Ketten getrennt, um den Reichtum an deutschen Komponisten noch mehr hervorzuheben. Die Anordnung ist nur durch die Jahreszahlen bedingt, nicht durch ihre höhere oder geringere Bedeutung. Diesen zwei Ketten schliefsen sich analog zwei weitere Ketten mit Meistern mittleren Ranges an, die teils durch ihre leichte gefällige Erfindungsgabe beim Publikum grofsen Anklang fanden, teils durch ihr ernstes Streben die Errungenschaften der grofsen Meister ausbauten, befestigten und durch ihren Einfluss dem grofsen Publikum zugänglich machten. Ihnen fiel die Aufgabe zu durch Lehre und Beispiel fördernd auf die Entwickelung der Kunst nach allen Seiten hin einzuwirken und bilden daher ein ebenso wichtiges Glied in der Kette der Unsterblichen als die Meister ersten Ranges.

E.

1. Kette: Conrad Paumann, Thomas Stoltzer, Ludwig Senfl, Johann Eccard, Hans Leo Hassler, Heinrich Schütz, Johann Pachelbel,
† 1473. † c. 1526. † 1555. 1553—1611. 1564—1612. 1585—1672. 1653—1706.
Georg Friedrich Händel, Christoph Willibald Gluck, W. A. Mozart, Ludw. van Beethoven, Rob. Schumann, Rich. Wagner.
1685—1759. 1714—1787. 1756—1791. 1770—1827. 1810—1856. 1813—1883.

2. Kette: Heinrich Finck, Paul Hoffheimer, Arnold von Bruck, Sixt Dietrich, Joh. Walther, Jacob Handl, Jacob Reiner,
† c. 1506. 1459— c. 1537. † c. 1545. c. 1490—1548. 1496—1570. c. 1550—1591. c. 1560—1606.
Samuel Scheidt, Joh. Jacob Froberger, Dietrich Buxtehude, Reinhard Keiser, Sebastian Bach, Joseph Haydn,
1587—1654. c. 1610—1667. 1637—1674. 1673—1739. 1685—1750. 1732—1809.
K. M. von Weber, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Joh. Brahms.
1786—1826. 1797—1828. 1809—1847. geb. 1833.

3. Kette: Johann Buchner, Conrad Rain, Leonhard Paminger, Caspar Othmayr, Hans Heugel, Georg Prenner, Adam Gumpeltzhaimer,
1483— c. 1540. c. 1530. 1494—1567. 1515—1553. † c. 1580. geb. 1517. c. 1559—1625.
Hieronym. Praetorius, Michael Praetorius, Joh. Herm. Schein, Joh. Crüger, Joh. Casp. Kerl, Joh. Jos. Fux, Carl Heinr. Graun,
geb. vor 1560, † 1629. 1571—1621. 1586—1630. 1589—1662. 1625—1690. 1660—1741. 1701—1759.
Joh. Adam Hiller, Joh. Friedrich Reichardt, Joh. Nepomuk Hummel, Jakob Meyerbeer, Heinrich Marschner,
1728—1804. 1752—1814. 1778—1837. 1791—1864. 1796—1861.
Ferdinand Hiller, Robert Volkmann.
1811—1885. 1815—1883.

4. Kette: Adam von Fulda, Heinrich Eytelwein, Laurentius Lemlin, Mathias Eckel, Huldrich Braetel, Malchinger, Georg Schönfelder,
15. Jahrh. 15. — — — — —
Martin Wolff, Wolff Grefinger, Paul Wüst, Thomas Sporer, Joh. Galliculus, Wilhelm Breitengraser, Math. Greiter,
— — bis 16. Jahrh. † um 1534, lebte um 1520. † um 1546. † c. 1550.
Joh. Wannenmacher, Georg Forster, Jacob Meiland, Leonhart Schröter, Leonhart Lechner, Joachim von Burck, Melch. Vulpius,
† vor 1553, c. 1516—1568, c. 1540—1577. 16. Jahrh. c. 1540—1604. 1546—1610. c. 1560—1616.
Gregor Aichinger, Christian Erbach, Nicolaus Zangius, Melchior Franck, Joh. Stobaeus, Andreas Hammerschmidt,
1565—1628. geb. 1570. † c. 1619. 1573—1639. 1580—1646. 1611—1675.
Wolfgang Karl Briegel, Georg Muffat, Joh. Kuhnau, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann, Joh. Joachim Quantz,
1626—1710. c. 1650—1704. 1667—1722. 1681—1764. 1681—1767. 1697—1773.
K. Ph. Emmanuel Bach, Joh. Ernst Eberlin, Joh. Amadeus Naumann, Abt Georg Joseph Vogler, Ludwig Spohr,
1714—1788. 1716—1776. 1741—1801. 1749—1814. 1784—1859.
Moritz Hauptmann, Karl Löwe, G. A. Lortzing, Otto Nicolai, Joachim Raff, Robert Franz, Georg Vierling.
1792—1868. 1796—1869. 1803—1851. 1810—1849. 1822—1882. geb. 1815. geb. 1820.

Totenliste des Jahres 1887,

die Musik betreffend.

(Schluss.)

Magi, Celestino, Musiklehrer (Maestro in musica), starb 20. Dez. in Terni.

Malipiero, Francesco, Opernkomponist, geb. 1822 in Rovigo, st. Mai od. Juni in Venedig. (Ménestrel 216.)

Malvezzi, Settimo, einst Tenorist, st. 31. Aug. zu Florenz, 86 J. alt.

Mangold, Charles George, Komponist, Pianist u. Lehrer der Harmonielehre, st. 1. (4.?) Nov. in London, 75 J. alt. (Signale 1082.)

Marini, siehe **Goldberg.**

Marinis, Alessandro de, Direktor des Conservatoriums in Rom, st. im Febr. ebd.

Markull, Friedrich Wilhelm, Komponist, st. 30. April in Danzig. (Biogr. in N. Z. f. M. 207. — Bock 142.)

Marxsen, Eduard, Komponist, Lehrer von Brahms, st. 18. Nov. in Altona, 83 J. alt. (Biogr. in N. Z. f. M. 541. — Signale 1051.)

Massart, Louise, Pianistin u. Lehrerin am Conservatorium zu Paris, st. 26. Juli ebd., 60 J. alt. (Ménestrel 280, Biogr.)

Massol, Eugène (nicht Etienne), Tenorist, geb. 23. Aug. 1802, gest. 31. Okt. in Paris. (Biogr. im Ménestrel 360.)

Merlé, Auguste, Prof. des Gesanges am Conservat. zu Gent, woselbst er am 24. Febr. 1808 geb. und am 15. Mai gest. ist.

Mézeray, Louis-Ch.-Lazare Costard de, Orchesterdirigent und Opernkomponist, gest. im April zu Asnières. (Guide 144. — Ménestrel 176 von Pougin, der Braunschweig für eine hanseatische Stadt hält.)

Michaelis, Gustav, Kapellmeister am Wallnertheater in Berlin und Komponist von Possen u. Singspielen, st. 20. April ebd., 58 J. alt.

Michaelis, Theodor, Komponist, geb. 15. März 1831, gest. 8. (17.?) Nov. in Hamburg (manche Ztg. schreiben fälschlich Hannover).

Moehring, Ferdinand, Komponist, st. 1. Mai in Wiesbaden. (Signale 569.)

Monnier, Mdme. **Henry** (Caroline Peguchet dite Linsel), Sängerin, geb. 2. Febr. 1809 in Brüssel, st. im Okt. zu Parne (Oise).

Morère, Jean, Tenorist, geb. 6. Okt. 1836 zu Couladère (Haute-Garonne), gest. im Febr. zu Toulouse (Guide 55).

Oates, Mdme. **Alice,** geb. Merritt, Sängerin, geb. in Tennessee um 1850, gest. 10. Jan. zu Philadelphia.

Orlandini, Francesco, Violinist am Theater S. Carlo in Neapel, st. im Mai oder Juni ebd.

Paesschen, P. J. van, Komponist u. Organist, st. 6. April zu Herzogenbusch [geb. 22. Sept. 1809 in Zonhoven (Belgien)].

Panofka, Heinrich, Komponist, Gesanglehrer u. Musikschriftsteller, st. 18. Nov. in Karlsruhe (Baden), 80 J. alt. Der einst Vielgenannte verschwand seit 1866 so spurlos aus dem öffentlichen Leben, dass ihn die Allgem. deutsche Biographie unter die Verstorbenen aufnahm. (Ménestrel 392. — Signale 1888, 11.)

Panzer, Dr. **Rud.,** Mitglied d. k. k. Hofkapelle in Wien, st. 16. Aug. ebd., 50 J. alt.

Pasdeloup, Jules-Etienne, Orchesterdirigent, Gründer der Pariser populären Sinfonie-Concerte, st. 13. Aug. in Fontainebleau (geb. 15. Sept. 1819 zu Paris). (Guide 208. — Bock 271. — Ménestrel 293. — Signale 713. — N. Z. f. M. 409.)

Pelitti, Eugenio, Komponist, st. 16. Jan. in Albergo del Nord durch Selbstmord.

Peri-Gomes, Mel. Adelina, Pianistin, st. in Sesto im Aug.

Peschard, Mad., geb. Marie-Bl.-A. Renouleau, Sängerin, st. im Aug. zu Perons (Gironde). (Ménestrel 294.)

Pilet, ... Violinist, st. im Sept. in Rennes. (Ménestrel 304.)

Pinner, Max, Pianist, st. 10. Mai in Davos (Schweiz), 35 J. alt. (Bock 198.)

Pohl, Karl Ferdinand, Musikhistoriker und Archivar an der Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, st. 28. April ebd.

Poultier, Placide-Alex.-Guill., Opernsänger, st. im Mai zu Villequier (Normandie). (Guide 160. — Ménestrel 208 von Pougin.)

Pstrokonski, Graf **Karl von,** Mathematiker, Philosoph u. Musiker, der eine neue Lehrmethode für Klavierunterricht herausgab. Geb. 1818 zu Rembieszew (Polen), ging nach Amerika u. st. 11. Febr. in Leobschütz (Schlesien). (Guide 128.)

Pudor, J. Friedrich, Hofrat u. Direktor des Kgl. Conservatoriums in Dresden, geb. 1835 in Delitzsch, gest. 9./10. Okt. in Dresden. Über seine Wirksamkeit spricht sich kein Lexikon und keine Zeitschrift aus.

Puget, Jules, Tenorist an der Oper, dann Gesanglehrer, geb. 1820 in St. Henri bei Marseille, st. 16. Okt. zu Paris. (Guide 272. — Ménestrel 343.)

Quaranta, Constantino, Opernkomponist, st. im Mai zu Brescia, 73 J. alt. Manche Ztg. nennen ihn fälschlich Guaranta.

Rachfall, Frl. **Elisabeth**, Konzertsängerin und Gesanglehrerin in Hamburg, st. im Nov. in einem Kurorte bei Hannover (geb. in Berlin).

Raillard, L'abbé **F.**, ein gelehrter Geistlicher u. Musikschriftsteller, st. im Aug. od. Sept. in Paris.

Ralph, Francis, Violinist, st. im Sept. in London, 40 J. alt.

Redaelli, Antonio, Organist in Mailand, st. im Mai od. Juni ebd., 44 J. alt.

Reubsaet, Victor-Nicolas, Sänger, st. im Aug. in Menton. (Guide 216.)

Reynaud, Jacques nach dem Ménestrel 160, die übrigen „Jules". Militärmusiker u. Opernkomponist, st. 31. März in Rouen, 52 J. alt.

Richard, Charles, Komponist für Militärmusik, st. 21. Jan. zu Paris, 46 J. alt.

Ricordi, Enrico, Sohn des Tito, st. 20. Febr. in Mailand.

Rosbeck, Franz Gust. Bernh., Musikdir. in Stockholm, st. 24. Nov. ebd. (geb. 17. Aug. 1827 ebd.).

Roux, Armand, Komponist u. Kritiker, st. 17. Aug. zu Vif (Isère).

Ruolz, Graf **Henri-Catherine-Camille de,** Komponist, geb. 5. März 1808 in Paris, gest. 1. Okt. zu Neuilly.

Rusk, William H., Bibliothekar an der Sacred harmony society in London und Musikhistoriker, st. im Sept. ebd., 73 J. alt.

Sachs, Prof. **Julius,** Komponist u. Pianist, st. 28. Dez. in Frankfurt a./M. (geb. 12. Dez. 1830 in Waldhof, Herzogt. Sachsen-Meiningen.)

Sainbris, Antonin Guillot de, Komponist u. Gesanglehrer, st. im Juli in Versailles, 66 J. alt.

Salvi, Matteo, Komponist, ehemals Orchesterdirigent in Wien, dann Direktor des Liceo in Bergamo, geb. 24. Nov. 1816, gest. 18. Okt. zu Rieti. (Ménestrel 368. — Bock 391.)

Sannier, Louis, Komponist u. Organist an der Kirche St. Catherine zu Lille, st. im Mai od. Juni ebd. (geb. 11. Mai 1821 zu Boulogne sur mer.) (Ménestrel 224.)

Sarti, Gustave, Violoncellist u. Komponist, st. zu Florenz im Jan. od. Febr. (Ménestrel 96.)

Schaab, Rob., Organist, Komponist und Musikschriftsteller, geb. 28. Febr. 1817 in Roetha bei Leipzig, gest. 18. März in Leipzig. (N. Z. f. M. 130.)

Schimon-Regan, Adolf, Komponist u. Gesanglehrer, geb. 29. Febr. 1820 zu Wien, gest. 21. Juni in Leipzig. (N. Z. f. M. 306.)

Schoenchen, Heinrich, Musikdir. in München, st. 27. Nov. ebd.

Senz, Louis, Cornettist in der Opernhauskapelle zu Berlin, st. 14. Aug. ebd.

Seyrich, A., Kirchenmusikdirektor in Mittweida, st. 22. März ebd.

Siebert, Joseph, Orchestermitglied an der Oper in Wien, st. 16. März ebd.

Sloper, Lindsay, Lehrer für Pfte. und Harmonie, st. 6. Juni zu London.

Spencer, Thomas, Sänger, st. 12. Sept. in Birmingham.

Spiga, Ludovico, Komponist und Gesanglehrer, st. im Nov. in Parma.

Stahlknecht, Adolf, Violinist u. Komponist, einst Mitglied der Kgl. Opernhauskapelle in Berlin, st. 24. Juni ebd., 74 J. alt (Todesanzeige).

Stepan, Karl, Bassist u. Hofsänger, geb. 1822 in Strakonitz in Böhmen, gest. 29./30. Dez. in London.

Stoepel, Robert August, Komponist u. Orchesterdirigent, geb. 1821 in Berlin, ging 1850 nach Amerika und st. in New-York am 1. Okt. (Ménestrel 360.)

Storch, Anton M., Komponist von Männergesängen, geb. 22. Dez. 1813 in Wien, gest. 31. Dez. ebd. (Bock 1888 p. 20. — In Pfeil's Sängerhalle, Lpz. 1888 p. 31 sein Portr.)

Strakosch, Moritz, Komponist u. Impresario, geb. um 1825 in Lemberg, st. 9. Okt. in Paris.

Stroeken, Frédéric, Pianist, einst Organist an der Kirche St. Eustache zu Paris, st. 5. März zu Mastricht, 88 J. alt. (Guide 96.)

Tauro, Nicola, ein vielseitig gebildeter Künstler, der zeitweise Contrabassist, Komponist, Kapellmeister, Bassbuffo, Textdichter, Journalist und Impresario war; er st. im Mai in Neapel, 80 J. alt.

Templin, Robert Morgan, Organist in Kensington, st. 5. Sept. in Exeter.

Terraciano, Francesco, Gesanglehrer, st. im Dez. hochbetagt in Neapel.

Thiele, Karl, Kgl. Kammermusiker a. D. in Berlin, st. 9. Sept. ebd.

Tosso, Joseph, Komponist u. Violinist, Schüler Beriot's. Sein Vater war ein Italiener und seine Mutter eine Französin, geb. in Mexico am 3. Aug. 1802, gest. 6. Jan. in Covington (Ver. Staaten Nord-Amerikas). (Guide 39.)

Troschel, Wilhelm, Sänger, sp. Gesanglehrer, st. 2. März in Warschau, 64 J. alt. (Signale 411.)

Try, Charles de, Komponist u. Violinist, st. im Juni zu Lille, 69 J. alt. (Guide 168.)

Unger, Georg, ein bedeutender dramatischer Sänger, geb. 1846 in Leipzig, st. 2. Febr. ebd. (N. Z. f. M. 78.)

Val, Eusebio Gonzalez y, Flötist am Conservat. in Madrid, st. im Mai od. Juni ebd.

Vesele, Heinrich von, anfängl. Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle, dann Direkt. des Domchors in Konstanz und zuletzt Direkt. des Kirchenchors zu Rottweil, wo er im Nov. starb.

Vogl, Anton, Musikdirektor des Schottenstiftes in Wien, st. 21. Nov. ebd., 64 J. alt.

Volckmar, Dr. **Wilhelm Valentin,** Organist u. Komponist von Orgelstücken, st. 27. Aug. zu Homberg, 75 J. alt. (Bock 287, Biogr.)

Walcker, Ph., Violinist am Theaterorchester in Frankfurt a./M., st. im Aug. ebd., 57 J. alt.

Webb, George James, Komponist u. Gesanglehrer, geb. 24. Juni 1803 in Salisbury (England), st. 6. Okt. in Boston (Amerika). (Bock 361.)

Weber, Gustav, Musikdirektor u. Komponist, st. 12. Juni in Riesbach bei Zürich, 42 J. alt.

Wehle, Charles, Salonkomponist u. Klaviervirtuose, st. im Febr. in London, nach anderen in Paris.

Welcker, Ph., Violinist, st. 25. Mai in Frankfurt a./M., 57 J. alt.

Westerstrand, Mdme. **Hertha,** Sängerin, st. im Nov. in Stockholm. (Ménestrel 384.)

Wipplinger, C., pension. Konzertmeister, st. 11. Mai in Kassel, 63 J. alt.

Witt, Joseph von Filek, Edler von Wittinghausen, Sänger in Schwerin, geb. 7. Sept. 1846 in Prag, st. nach einer Operation in Berlin am 17. Sept., nach anderen in Schwerin. (Bock 319.)

Wolff, August-Désiré-Bernard, Komponist, Pianist u. Chef des Hauses Pleyel in Paris, geb. 3. Mai 1821 zu Paris, gest. 3. Febr. ebd., nach anderen den 8./9. Febr. (Guide 55. — Ménestrel 88.)

Zardi, Alfonso, Violinist, st. im Febr. in Bologna, 59 J. alt.

Zurhaar, G., Pianist, st. 6. April in St. Gilles bei Brüssel, 53 J. alt.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Hofbibliothek.

(Von **F. W. E. Roth**).

Fortsetzung.

14. Herrn Pfarrers Joh. Samuel Kriegsmanns evangelisches Hosianna von *Briegel.* 1677. C. 1. 2., A., T., B. 2, Instrumenten 1. 2. Bas. gen. (F 1883.) Siehe Frankfurter Kat.

15. EVCHARISTIAE | DIVINO-HVMANAE EPVLAE | SIVE | VERAE PANIS VLTAE. | Das ist: | GOtt-Menschliche | Gnaden-Speiss | und Warhafftig | Lebens-Brodt | Von der | Göttlichen Tafel | Der | Hochlöblichen Ertz-Brüderschafft | Des | Allertheuristen Fronleichnams | JESU | Zur Ewig-Eyferbrünstigen Anbettung | Aussgestellet. | Numen devote quicunque Profundus adorat, | AEthera dum penetrat, fortius ille canit. | Rückseite:

Oder |

Blatt 2r: Seraphische | Tafel-Music, | Vier und Sechszig Anmuthig- | Und zu | Frolockender Beehrung | Des | Hochheiligen Sacraments | Des | ALTARS | Lieblich-Anleitende Lob-Lieder | Durch | Angenehmes Reim- und Sing-Gebänd | Enthaltend. | Von | *Adam Heinrich Brunner* PALATINO- | BAVARO CAN. CAP. ad S. JOANNEM BAPTISTAM | in Mayntz. | Mit sonderbahrem Fleiss aussgefertigt. | Vsque cano Numen, canitur nil suavius isto, | Et sine mensura dum cano, rite cano. | FRANCOFURTI ad MOENUM, | Typis BALTHASARIS CHRISTOPHORI WUSTII, | ANNO MDCXCII.

Dem Erwählten Kaiser Joseph I. gewidmet, o. Datum.

Folio, 38 n. n. Blatt. (F 1882). Mit dem Eintrage: Ex donacione R. P. Casimiri Korn professi Seelig (enstadiensi). Anno 1702 20. Febr. cum ex infirmaria innuo frequentabat chorum. Inhalt: Jesu dein gegenwart. — Hat Gott dem adler. Ohne Nrn.

16. Caus, Salomon de: Institution harmonique . . . Francfort, J. Norton 1615 (siehe Kat. Göttingen, p. 4).

17. COMPENDIUM | MVSICES DESCRIPTVM | AB *ADRIANO PETIT COCLICO.* | DISCIPVLO IOSQUINI DE PRES. | In quo praeter caetera tractantur haec: | De Modo ornate canendi. | De Regula Contrapuncti. | De Compositione. | AD LECTOREM. |

Accentum quicunq; cupis nouisse sonorum,
Quo nihil hic totus dulcius orbis habet:

Ad nos accedas artis perculsus amore,
Pandet Adriani Musa canora uiam.

Impressum Norimbergae in officina Joan- | nis Montani, & Vlrici Neuberi. | Cum Priuilegio ad quinquennium. | M.D.LII. | Rückseite leer, in dem Exemplare von Hand saec. XVI. jenes Epigramm des Valentinus Chudenius eingeschrieben, das die Rückseite des Titels von Listenius musica 1539 deckt. Blatt 2r. Praefatio ad Noricam iuventutem. O. D. Blatt 3r. Griselius studiosus Wittembergensis in commendationem musices. Blatt 4r. Noe Bucholzerus Schonavensis (Epigramm). Blatt 4v. Abbildung eines stehenden Manns; neben steht mit Noten: desperando spero, wahrscheinlich Wahlspruch Adrians Coclicus, rechts neben: ADRIAN PETIT | COCLICO MVSICO. | AETAT: LII. |

Quart, Sign. A_8—P_{III}. (F. 1635.) Handschriftlich am Ende des Listenius Vorrede aus dessen Musica 1539.

Dasselbe, aber defekt, es fehlen Sign. A—B = 8 Blatt. Von der Verwaltung der Bibliothek als Dublette nicht erkannt und mit F 1657/5 bezeichnet.

18. TENORE | SECONDO LIBRO | DE MADRIGALI | A CINQVE VOCI | DI *FLAMINIO COMANEDO* | Con il suo Basso Continuo per sonar nel Clauicem- | balo, o altro simile stromento. | OPERA QVINTA. | Nuouamente Composta, et data in luce. | Signet. | In Venetia Appresso Giacomo Vincenti. 1615. B | Mit Titeleinfassung.

Dem conte Paolo Simonetta gewidmet: Venetia adi primo Agosto. 1615.

Quart. Alto u. Tenor 2 vorhanden, à 22 pagg., mit 22 Gesängen: 1, Schiera d'aspri martiri. 22, Ben è ver quando. (F 1864/50.)

19. *RENATI* | *DES-CARTES* | MUSICAE | COMPENDIUM. | Signet. | TRAJECTI AD RHENUM, | TYPIS Gisberti à Zyll, & Theodori ab Ackersdyck, | CIƆIƆCL. |

Quart, 58 pagg. (F 1641).

Ausgabe nach des Autors Ms. vom Drucker veranstaltet.

Vorrede: Scripsit hoc dum Bredae in Brabantia ageret eiusque exemplar a discipulo eius nitide descriptum ward zum Drucke verwendet.

— Ausgabe: Amstelodami, apud Joan. Janssonium jun. 1656. 4°. (Siehe Bohn's Katalog.)

20. Valentin *Dretzel*: Sertulum musicale. 1620. Ten. u. V. vox. Tenor defekt. (Siehe Breslauer Katalog.)

21. Faber, Heinrich. Compendiolum musicae ... Vratislaviae, in officina Crispini Scharffenbergii 1569. 12°. 20 Bll. (M. f. M. II, 26.)

22. Franck, Melch. Sacrarum Melodiarvm 1601. (M. f. M. 17, 45.)

23. — — Zwey newe Christliche Klag- vnd Trauer-Gesäng. 1634. (Siehe M. f. M. 17, 113.)

24. *Joan. Thomae Freigii.* I. V. D. Paedagogus. Hoc est, Libellus ostendens qua ratione prima artium initia ... Basileae, Petri. 1582. (Siehe M. f. M. 2, 54.)

25. Primitiae Musicales, | PADUANAS | ET GALIARDAS, | QVAS VOCANT, COM- | PLVRES EGREGIAS, ARTIFICIO- | sissimas, & suauissimas comple- | ctentes. | AVTHORE | *BALTHASARE FRITSCH* | LIPSIENSI. | TENOR. | FRANCOFORTI, | Typis Wolfgangi Richteri, sumptibus | Nicolai Steinii. | Anno M.DC.VI. |

Den Herzögen Adolf Friedrich und Johann Albert von Schwarzburg gewidmet Lipsiae sub fine mensis Decembris anno 1606 von Balthasar Fritsch, Lipsiensis.

Quart, 42 Seiten + leerem Schlussblatt. Enthält 12 Paduanen und 21 Galliarden. (F. 1790/20.)

Aus der Vorrede ist folgendes bemerkenswert:

— — quoties condignis deprae (S. 4) dicatur laudibus vestra erga omnes tam academiae, quam urbis huius Lipsiae patriae meae carissimae cives inclyta clementia, propensio ex munificentia, satis superque, dum studiorum causa hic commorabamini, ostensa declarataque; toties memoria reverenter repeto, et maximopere atque subiectissime collaudo singularem illam qua v. v. cc. me quoque minimum complecti semper et mihi et aliis videbantur, humanitatem, multaque et magna in me collata beneficia, quibus tam arcte devinctum me agnosco, ut merito id publice profiteat, et nihil non tentem, ac faciam meo loco, quod ad splendorem et gloriam vestrae excelsitatis amplificandam, celebrandam et ornandam spectare existimem. Et sane non mediocre est, sed laudi mihi duco, quod uterque non mihi tantum cum aliis saepe, saepius soli fidibus canenti benignas aures praebere dignatus est, verum etiam discere instrumentalem musicam, et instrui a me, mearumque manuum ministerio ea in re uti voluit, ita ut par sit, non modo gratias, quas animo concipere possumus, marimas v. v. cc. agi, sed praeclaras virtutes in tam illustribus personis velut in lumine collocatas publicis celebrari scriptis, indeque tanquam ex fonte derivata, sive ex fertili agro progerminata effecta, inclytae scilicet beneficentiae et humanitatis officia et beneficia aeternitati consecrari. Jam cagitanti mihi, quo pacto meum studium, fidem, gratitudinem et promptam, humilem ac debitam animi subiectionem aliquodammodo

testatam faciam, in mentem venit primitiarum mearum musicalium, ad quas edendas amici mei magis atque magis hortari me et pene impellere non destiterunt.

26. EXPEDITIONIS MVSICAE | CLASSIS I. | MOTETTAE | SACRAE CONCERTATAE | XXXVI. | XVIII. Vocales tantum absque Instrumentis: | XVIII. Vocales ac Instrumentales simul: | potissimum | A 2. 3. 4. 5. | Cum nonnullis a 6: Duabus a 7: & Vna a 8: | Quae ipsae tamen etiam a paucioribus concini possunt. | Stylo moderno cultius elaboratae ac in lucem datae | a | *JOANNE MELCHIORE GLETLE* | BREMGARTENSI, | Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. | OPVS I. | PARS III. seu ALTVS. | Cum facultate Superiorum. | Augustae Vindelicorum, sumptibus Authoris, typis Andreae Erfurt. | ANNO Dñi MDCLXVII. | Dem Johann Christoph Bischof von Augsburg, Probst von Elwangen gewidmet Augustae IX. Junii MDCLXVII.

In 4°. Vorhanden Pars III gleich Altus und Pars IX et ultima Organum. Inhalt: 1, O felicissima. Nr. 36, Domine electi mei.

27. EXPEDITIONIS MVSICAE | CLASSIS IV. | MOTETTAE | XXXVI. | a Voce Sola, | Et 2. potissimum Violinis, saepius necessariis, | aliquoties ad libitum: | Cum aliis quoque Instrumentis, graviori Harmoniae | efficiendae, passim additis. | AUTHORE | *JOANNE MELCHIORE GLETLE* | BREMGARTENSI,|Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae | Magistro. | OPVS V. | VIOLA ALTO. | Cum facultate Superiorum. | AUGUSTAE VINDELICORUM, | Sumptibus Authoris, Typis Joannis Schönigkii. | ANNO Domini MDCLXXVII. |

Dem Joann Christoph, Probst zu Elwangen gewidmet Augsburg MDCLXXVII.

In 4°, nur Viola alto vorhanden 18 Bll. Nr. 1, Revedie anima. Nr. 36, O Jesu. (F. 1880/100.)

28. Gantz neue lustige | Täntz vnd Liedlein, deren Text, mehrer theils auff Namen gerichtet, mit | vier Stimmen, nicht allein zu singen, sondern auch | auff allerhand Instrumenten zu gebrauchen: | Zuvorn nie in Truck aussgangen, sondern | von neuen componiert | Durch | ***Hanns Christoph Haiden*** **| zu Nürmberg. | TENOR. | Gedruckt zu Nürmberg durch Pau- | lum Kauffmann. | MDCI. |**

Dem Seyfried Pfintzing von Herffenfeld zum Heroltzberg gewidmet Nürmberg den 21. Martii im 1601. Jar.

In 4°. Nur Tenor. Nr. 1, Bitt, wolt mir ein Täntzlein klein. Nr. 23, Wo ich nur kan. (F. 1923.)

29. I. N. J. | Denck- und Danck- | Säule | Von der Orgel und Instrumen- | tal-Music Ursprung und Fort- | pflantzung, heilsamen vierfachen | Zweck und geziemenden Gebrauch. | Als die herrliche in 6. absonderlichen | Wercken bestehende Orgel der Haupt- | Kirchen zu S. Jacob in dess H. | Reichs-Stadt, | Rottenburg ob der Tauber | verfertiget ward | Am Tag der Offenbarung | CHRJSTJ 1673. | auffgerichtet | Von | *JOH. LUDOVICO HARTMANNO*, | der H. Schrifft Doctorn und Superintendenten. | Bei Martin Beern Buchhändlern und | Kupferstecher, in Rottenburg ob | der Tauber. |

12°, 1 n. n. Blatt + 46 pagg. Enthält eine ‚Orgel-Predigt'. (F 1767.) Am Ende Beschreibung der Orgel und ihrer Disposition.

30. Neue Fröliche vnd liebliche | Täntz | mit schönen Poetischen vnd andern Tex- | ten, Welche denn mehrer theils auff sonderbare Namen gerichtet, | nicht allein zu singen, sondern auch auff allerhand In- | strumenten zugebrauchen, mit vier Stimmen | Componiert durch | *Georg Hasen* zu Nürmberg. | Dessgleichen | Etliche Balletti mit vnd ohne Text, auch zu | end ein Dialogus mit 8 Stimmen. | TENOR. | Gedruckt zu Nürmberg, durch Bal- | thasar Scherff, in verlegung | David Kauffmanns. | MDCX. |

Dem Johann Sigismund Marggrafen zu Brandenburg gewidmet Nürnberg den 1. Decembris Anno 1601 von Georg Hass.

In 4°, Nur Tenor. Nr. 1, Frisch auf ihr Musicanten. Nr. 40, Mein Hertz, mein Schatz. (F 1924.)

31. Hassler, Jo. Leo. Sacri concentus 4—12 voc. 1601. Cantus. Siehe Eitner's Verz. der Werke Hassler's, M. f. M., Beilage zu Jahrg. 5. Ebenso bei Nr. 32—34.

32. — — — Neue teutsche Gesäng vnd Lieder mit 4—8 St. 1604. Tenor. 1609. C. u. V. vox.

33. — — — Lustgarten 1605. T. u. V. vox.

34. — — — Cantiones sacrae 4—8 et plur. voc. 1607. A.

35. Musicalische | TEutsche Weltliche Ge- | sänge, mit 4. 5. 6. 7. vnd 8. stimmen, nach | art der Italianischen Canzonen vnnd | Madrigalien, von neuen com- | poniert | Durch | *Valentinum Hauszmann* | Gerbipol: | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCVIII. |

Dem Carl Jörgern zu Tollech, Koeppach, und Stauff Freyherrn auff Kreuspach, Herrn zu Pernstein, Schärnstein und Walpersdorff, Erblandhofmeistern inn Oesterreich ob der Enss gewidmet. Nürnberg den 8. Julii anno 1608.

In 4°. Nur Tenor. Nr. 1, Durch euch komm ich in pein. Nr. 24, Rath lieber rath, was ist auss dieser erden. (F. 1863.)

36. *Valentini Hauszmanns* Gerbipol. | Saxonis | MElodien vnter Weltliche | Texte, da jeder einen besondern Namen anzei- | get, vmb ein guten theil vermehret, vnd | von neuem auffgelegt. | Hiezu ist gebracht die fünffte stimm ad placitum, die mag man brauchen oder aussen | lassen. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCVIII. |

In 4°. Nur Tenor. Nr. 1, Stets sorg in meinem hertzen. Nr. 47, Kein Lieb ohn Leid. (F. 1862.)

37. Extract | AVsz *Valentini Hausz-* | *manns* Gerbipol. Fünff Theilen der | Teutschen Weltlichen Lieder von anno 92. 94. 96. 97. bisz | auff 98. an aussgangen, ietzo, der Teutschen Music Liebhabern zu | gefallen, vom Autore selbs ordentlich zusammen gefast, | vnnd mit lustigen kurtzen Lateinischen Lem- | matibus gezihret. | Der Erste, Theil hält in sich die Fünffstim- | migen Weltlichen Teutschen Lieder. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCXI. |

In 4°, nur Tenor. Nr. 1, Ach schönste Zier. Nr. 44, Seht jhr mein Herz. (F. 1864.)

38. Angebunden: der ander Theil | des Extracts auss Valen- | tini Hauszmanns Gerbipol. Fünff Theilen | der Teutschen Weltlichen Lieder, von anno 92. 94. 96. 97. | biss auff 98. an aussgangen, vom Autore selbs ordentlich zusam- | men gefast, vnnd mit lustigen kurtzen Lateinischen | Lemmatibus gezihret. | Diser Theil hält inn sich die Vierstim- | migen Teutschen Lieder. | TENOR. | Gedruckt zu Nürnberg bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCXI. |

In 4°, nur Tenor. Nr. 1, Ich preiss dein lieb und stetig. Nr. 40, Ach weh, wie brennt mich Lieb.

Die erste Ausgabe erschien 1603 bei demselben Verleger und besitzen die Kgl. Bibl. in Berlin und die Stadtbibl. Hamburg komplete Exemplare.

39. Flores Musice. | (Hugo de Reutlingen.) Holzschnitt oben Bildhauer eine Säule behauend, mitten Pythagoras in der Schmiede die Hämmer wiegend, unten 2 Schmiede bei der Arbeit. Rückseite: Registrum | Blatt 3r Prohemium. | Incipit prologus in | Flores Musice artis. | SOnet vox tua in aurib' | meis. Vox eni(m) tua dulcis. Salomon Ca- | Blatt 6v die Verse des Petrus de Riga aus dessen Aurora (Bibel in Versen)

Iste tubal cantu gaudens pater extitit horum etc.

Blatt 6 v. Der nämliche Holzschnitt wie auf dem Titel.

Am Ende: AMEN. | O. O. u. J. u. N. d. Druckers (zu Strassburg, Pryss nach 1488). Quarto, 83 Blatt. O. P. u. Cust, aber mit Sign. Ajj — Oij. — Über diese Ausgabe cf. Bibliothek des liter. Vereins in Stuttgart LXXXIX (1868). p. 8—9. Daselbst Neudruck der Schrift ed. Beck. — Hain rep. Bibl. n. 7173. — cf. Monatshefte 1870, p. 57 bis 60. ibid. p. 110—112. — Serapeum ed. Naumann 1848 p. 166. — Becker, Literatur p. 74. —

40. Kircher, Athanasius. Musurgia. Romae, Fr. Corbelletti. 1650. Fol. (siehe Bohn's Katalog der Breslauer Bibl.)

41. — Neue Hall- und Thon-Kunst. Nördlingen, Fr. Schultes. 1684. Fol. (siehe ebenda.)

42. Herrn *Adam Kriegers* | Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. wohlbestalt- | gewesenen Cammer- und Hoff-Musici, | Neue | ARIEN, | In 6. Zehen eingetheilet, | Von Einer, Zwo, Drey, und Fünf Vocal-Stimmen, be- | nebenst ihren Rittornellen, auf Zwey Violinen, Zwey Vio- | len, und einem Violon, sammt dem Basso Con- | tinuo, | Zu singen und zu spielen. | So nach seinem seel. Tode erst zusammen gebracht, | und zum andernmahl zum Druck befördert worden, | Mit | Churfürstl. Durchl. zu Sachsen etc. Special-Privilegio, | in Zehen Jahren nicht nachzudrucken. | I. VOCE. | DRESDEN, | In Verlegung Martin Gabriel Hübners. | Gedruckt durch Melchior Bergens, Churfl. Sächs. Hoff-Buchdr. | sel. nachgelassenen Wittbe und Erben. | 1676. Rückseite: Des Seligen Herrn Adam Kriegers Sonnet, So Er bey seinen Lebens-Zeiten selbst gemacht hat. In der Vorrede Johann Wilhelm Furchheim als Unterstützer der Ausgabe, Samuel Scheid zu Halle als Lehrer Kriegers genannt, Folio, 3 n. n. Blatt + 90 pagg. + n. n. Blatt Register. (F. 1850.)

Ausserdem vorhanden: II. Voce (19 pagg.) — Violino I. 20 pagg.) — Violino II. (19 pagg.) —Viola I. (16 pagg.) — Viola II. (16 pagg.) — Violon (16 pagg.) — Bassus continuus (35 pagg.). Nr. 1, Wer recht vergnüget leben will. Letzte Nr., O du Schöne.

43. TENOR. | CANTIO | DE RVSTICO | SVVM ASINVM PI- | VM ET DOCTVM, ATQVE | in omnibus artibus Magistrum | insignem, deflente | QVATVOR VOCIBVS NUPER | RECREATIONIS CAVSA ANTE BACHA-nalia concinnata a F. *Guilielmo Krumper.* | Vignette | JNGOLSTADII, | Typis GREGORII HAENLINI. | M.DC.XXIX. |

In 4°, nur Tenor, 6 Bll. Enthält den einen Gesang: Rusticus dum moriturum suum. (F 1865.)

44. LIVRE | DE | MELANGES | DE *C. LE IEVNE.* | SEXTA PARS. | Signet | A ANVERS, | De l'Imprimerie de Christofle Plantin. | M.D.LXXXV. |

Gewidmet von C. le Jeune dem Odet de la Nouë seigneur de Theligny. O. D. Das Druckprivileg Fontainebleau 5. August 1582. Quart, 3 n. n. Blatt + leerem Blatt + 35 pagg. (F. 1849/50) Nr. 1, O chanson, o chanson. Letzte Nr. Quae celeb. quisnam.

45. Lippius, Joannes. Synopsis musicae. Argentorati, P. Ledertz. 1612. 8°. (siehe Bohn's Kat.)

46. Listenius, Nicolaus. Musica . . . ab authore denuo recognita. Vitebg, G. Rhau. 1539. 12°. (v. Bohn's Kat.)

47. — Rudimenta musicae. Augustae 1535. Am Ende: per Heinricum Steiner. 12°. (v. Katalog Augsburg.)

48. PHAETON, | TRAGEDIE | MISE | EN MUSIQUE, | Par Monsieur de *Lully*, Escuyer, Conseiller | Secretaire du Roy, Maison, Couronne de | France et de ses Finances, et Sur-Intendant | de la Musique de Sa Majesté. | Signet | A PARIS, | Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, | rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. | ET SE VEND | A la Porte de l'Academie Royale de Musique, rue Saint Honoré. | M.DC.LXXXIII. | AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE'. |

Dem Könige von Frankreich gewidmet von Jean-Bapt. de Lully. O. D. Gr. Folio, 2 n. n. Blatt + 275 pagg. Partitur. (F. 1919.)

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* *Abt Aaron* des Stifts Grosssanctmartin in Köln, Musiker des XI. Jahrhunderts, ist zwar von Gerber und Fétis gekannt, der Titel seines Werkes aber nie ganz veröffentlicht worden. Ich fand denselben in Hds. 2702 Folio zu Darmstadt, Folio 328 v., welche einen von dem Benedictiner Legipontius gefertigten catalogus manuscriptorum codicum bibliothecae sancti Martini mai. Coloniae enthält (XVIII. Jahrhundert) und lautet derselbe: 6 tractatulus de utilitate cantus vocalis, de modo psallendi, de attentione in divino officio et aliis orationibus adhibenda, qualiter quis ad orationem debeat se praeparare, de orationis instantia et de eius exaudibilitate, cuius auctor dicitur Aaron abb. s. Martini ad a. 1052. Demnach ist fraglich, ob die jetzt verlorene und nie zum Druck gelangte Arbeit überhaupt wirkliche Musik enthielt und nicht mehr eine allgemein gehaltene Empfehlung des Gesanges war.

Wiesbaden, im Juli 1888. F. W. E. Roth.

* Lautenbücher *von der Heide's* (1569). Dem Kopiale 356a des Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchivs entnehme ich Bl. 242b folgenden Eintrag: „Der churfürst zu Sachsen (August) etc., unser gnädigster herre, hat dem *von der Heide*, churf. brandenburgischen lutinisten, so s. churf. g. etzliche luttenbücher offerirt und dedicirt, zwantzig guldengr. aus gnaden zur verehrung reichen zu lassen bewilligt . . . Dressden den 7. Decembris ao. 69.“ Dr. Th Distel.

* In No. 61 der Berlinischen Nachrichten (Donnerstag, den 21. May 1789) fand ich S. 456 folgende interessante Anzeige: „Sonnabend den 23sten May wird sich in einem wohlbesetzten Concerte im Corsikaschen Concertsaal ein zehnjähriger Virtucse, Mons. *Hummel* aus Wien, auf dem Fortepiano hören lassen. Er ist ein Schüler des berühmten Herrn Mozart, und übertrifft an Fertigkeit, Sicherheit und Delikatesse alle Erwartung. Die Person zahlt 16 Gr. Billete sind bei Hrn. Corsika, bei Hrn. Tonssaint in der Poststrasse im goldnen Adler und beym Eingange zu haben. Der Anfang ist um 4 Uhr.“ Dr. Th. Distel.

* Der angeblich verlorene Hymnus *Hermanns des Lahmen* von der Reichenau. Die Pergamenthds. No. 871 in Darmstadt enthält Blatt 85v. einen Hymnus:

O florens rosa,
Mater domini speciosa,
O virgo mitis,
O fecundissima vitis.
Clarior aurora
Pro nobis omnibus ora,

mit Neumen versehen, welcher auf die Ehre Anspruch machen dürfte, jener Hymnus Hermanns des Lahmen zu sein, den Schubiger, Sängerschule von St. Gallen p. 85 erwähnt und der bislang als verloren galt. Versmafs und Dichtart deuten auf frühe Entstehung des Hymnus hin. F. W. E. Roth.

* Im Jahrbuch für die Münchener Geschichte 1888 p. 490 veröffentlicht Herr *Karl Trautmann* vier Briefe von *Orlandus de Lassus*, die sich im kgl. bayer. geh. Hausarchive befinden. Sie sind sämtlich an den Herzog Wilhelm von Bayern gerichtet und tragen die Daten 11. Sept. 1573, 3. März 1574, 7. März 1574 und 18. Mai 1574. Der erste und letzte sind bereits durch die M. f. M., und übersetzt durch Fräulein La Mara bekannt.

* In der Göttinger Zeitung vom 6. Juli 1888 No. 7503 veröffentlicht Herr *A. Quantz* einen Nachruf bei Forkel's Tode 1818, der sich im einstigen Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten befand. Das Geburtsdatum ist aber falsch. Forkel selbst hat es in seinem Almanach mit dem 22. Febr. 1749 bezeichnet. Was das Sterbedatum betrifft, welches mit dem 17. März 1818 bezeichnet wird, während die Lpz. Allg. mus. Ztg. den 20. März nennt, bedarf noch der Untersuchung. Herr Quantz befindet sich an der Quelle und es wäre sehr verdienstlich von ihm, wenn er das Kirchenregister vom März 1818 nachschlagen wollte.

* Der antiquarische Anzeiger No. 28 von *K. Th. Völcker* in Frankfurt a/M. (Römerberg 3) enthält eine recht wertvolle Sammlung Musikalien und Bücher über Musik zu soliden Preisen.

* Auf Seite 126 der Monatsh. lese man in der Anzeige der Hess'schen Antiquariatshandlung statt Münden, München.

* Hierbei eine Beilage: Das Buxheimer Orgelbuch, Bog. 10.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 10.

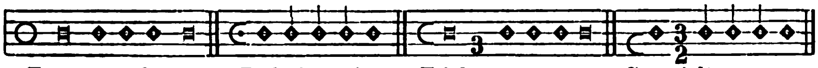
Über die verschiedene Bedeutung des Color (der Schwärzung) in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrh.

Von Dr. Hugo Riemann.

Das Kapitel von den schwarzen Noten (Color, Denigratio, Nigredo) ist meines Wissens bisher nirgend (auch nicht in meinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift“) mit genügender Gründlichkeit behandelt worden; da von der Schwärzung ein sehr ausgedehnter und zugleich ein mannigfaltiger Gebrauch gemacht wurde, so entstehen durch diese Lücke bei der Übertragung alter Notierungen leicht erhebliche Schwierigkeiten, zu deren Behebung die folgenden Zeilen beitragen mögen.
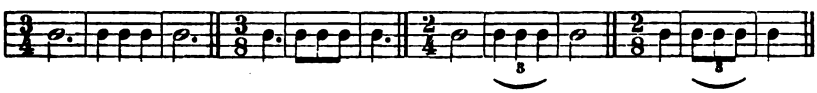
Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts sind nicht imstande, uns die verschiedenen möglichen Bedeutungen der Schwärzung kurz und bündig zu erklären, weil ihnen gerade die Begriffe fehlen, für welche ihnen (verglichen mit unserer heutigen Schreibweise) die Schwärzung Ersatz leisten muss, nämlich die der Synkope und der Triole. Da sie neben der zweiteiligen Geltung der Notenwerte (Imperfektion) noch die dreiteilige (Perfektion) zu Recht bestehend haben, so ist es gar nicht so einfach, Triolen und Synkopen — die man natürlich so gut wie heute hatte, nur eben nicht so unzweideutig bezeichnet — von einem vorübergehend eintretenden Takt- und Tempowechsel zu unterscheiden.

Die Prolatio major ⊙ C̣ und Proportio sesquialtera $\frac{3}{2}$ können uns auf den ersten Blick als identisch erscheinen, da bei beiden die Semibrevis ◆ drei Minimen ♦̩ gilt und ebenso wird die Tripla 3 mit dem Tempus perfectum O verwechselt werden können. Die Theoretiker haben daher die Unterscheidung aufgestellt, dass jene Proportionen ($\frac{3}{2}$, 3) die imperfekte Brevis resp. Semibrevis in drei Teile teilen, wodurch die Bildungen entstehen, welche wir heute Triolen nennen, während Tempus perfectum und Prolatio major die Dreiteiligkeit der Brevis und Semibrevis durch Verlängerung ihres Wertes um die Hälfte herstellen, d. h. in Noten:



Tempus perfectum. Prolatio major. Tripla. Sesquialtera.

s. v. w. unser (die Werte auf $^1/_4$ verkürzt):



Von der Prolatio major machen die Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts selten Gebrauch; nur im Tenor künstlicher Messen und Rätselkanons finden wir sie häufiger. Nun — auch heute ist der $^9/_4$ oder $^9/_8$ Takt nicht gerade häufig. Wie wir den $^3/_4$ Takt, zog das 16. Jahrhundert den $^3/_1$ Takt, das Tempus perfectum, als schlichte dreiteilige Taktart vor und wir finden daher am häufigsten die Vorzeichnungen O und Φ, erstere für mäfsiges, letzteres für schnelles Tempo. Wir haben daher gewöhnlich die Notengeltungen:

1. O: ⊟ = 3 ◆, ◆ = 2 ♦̩ (für unsern $^3/_4$ Takt).
2. Φ: ⊟̩ = 2 ⊟, ⊟ = 3 ◆ [◆ = 2 ♦̩] (für unsern $^6/_4$ Takt oder $^6/_8$ Takt),

anstatt: C̣: ⊟ = 2 ◆, ◆ = 3 ♦̩ [♦̩ = 2 ♦̩].

3. C: ⊟ = 2 ◆, ◆ = 2 ♦̩ (für unsern $^2/_4$ und ₵ Takt).

Wird ja einmal eine neunteilige Taktart nötig, so ziehen es die Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts vor, den Modus minor (die Geltung der Longa) perfekt zu machen (in der Vorzeichnung durch einen Pausenbalken von 3 Spatien vorm Tempuszeichen) und durch den Diminutionsstrich (wie oben bei 2) oder eine 2 hinterm Tempuszeichen die Longa an Stelle der Brevis zu rücken:

4. I O2: ⊟̩ = 3 ⊟, ⊟ = 3 ◆ [◆ = 2 ♦̩] (für unsern $^9/_4$ Takt oder $^9/_8$ Takt).

anstatt: ⊙: ⊟ = 3 ◆, ◆ = 3 ♦̩ [♦̩ = 2 ♦̩].

Zählzeiten sind (abgesehen natürlich von der Diminution und Augmentation) regulär im 16. Jahrhundert die ◇ (tactus, Schlagzeiten). Nehmen wir für dieselben 72 M. M. als Norm an (integer valor), so sind die durch Änderung der Mensur oder Eintritt einer Proportion geschehenden Wertveränderungen folgende:

a) Der Diminutionsstrich verschiebt die Werte derart, dass die Brevis den Wert der normalen Zählzeit erhält (eigentlicher Sinn des heute nicht mehr zutreffenden Ausdrucks alla breve); also anstatt der normalen:

O: [⊨ = 24 M. M.], ◇ = 72 M. M., ♩ = 144 M. M.
oder: C: [⊨ = 36 M. M.], ◇ = 72 M. M., ♩ = 144 M. M.
erhalten wir nunmehr:

Φ: [⊨ = 36 M. M.], ⊨ = 72 M. M., ◇ = 216 M. M.
oder: ¢: [⊨ = 36 M. M.], ⊨ = 72 M. M., ◇ = 144 M. M.
und: O2: [⊨ = 24 M. M.], ⊨ = 72 M. M., ◇ = 216 M. M.

b) ein C· (Prolatio major) nach C (oder in kanonischen Stücken gegenüber C in einer andern Stimme) verlängert den Wert der Semibrevis um die Hälfte, während der der Minima bleibt, d. h. es verlangsamt das Tempo (die Dauer der Zählzeiten):

C·: [⊨ = 24 M. M.], ◇ = 48 M. M., ♩ = 144 M. M.

Der Name Prolatio major kann daher mit Fug und Recht durch „breitere Vortragsweise" übersetzt werden.

c) ein ⊙ (Prolatio major) nach O verlängert ebenfalls den Wert der Semibrevis um die Hälfte, d. h. verlangsamt das Tempo:

⊙: [⊨ = 16 M. M.], ◇ = 48 M. M., ♩ = 144 M. M.

d) ein O (Tempus perfectum) nach C (resp. in kanonischen Stücken in einer andern Stimme) verlängert die Dauer der Brevis um die Hälfte, und lässt die Dauer der Semibrevis unverändert, d. h. aber da bei O und C die Semibreven Zählzeiten sind: das Tempo bleibt unverändert, aber es tritt eine andere Taktart (dreizählige statt zweizählige) ein (vgl. oben a).

e) ein $\frac{3}{2}$ nach C oder O (oder gegenüber C oder O) belässt der Semibrevis ihren Wert, d. h. verändert das Tempo nicht, rechnet aber drei statt zwei Minimen auf die Zählzeit, d. h. es tritt Unterdreiteilung ein:

C$\frac{3}{2}$: [⊨ = 36 M. M.], ◇ = 72 M. M., ♩ = 216 M. M.
und: O$\frac{3}{2}$: [⊨ = 24 M. M.], ◇ = 72 M. M., ♩ = 216 M. M.

f) eine 3 nach oder gegenüber C belässt entsprechend der Brevis ihren Wert, d. h. lässt den Wert der Taktdauer unverändert, teilt

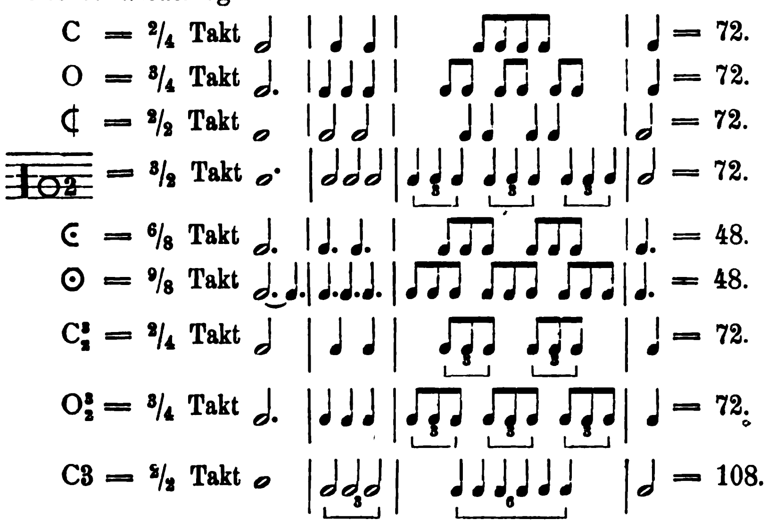
aber die Brevis in drei statt in zwei Semibreven, d. h. **beschleunigt die Zählzeiten, verändert das Tempo:**

C 3: [⊨ = 36 M. M.], ◇ = 108 M. M., ♩ = 216 M. M.

Übersichtlich zusammengestellt, sind also bei diesen hauptsächlichsten Mensurbestimmungen — vorausgesetzt, dass unsere Annahme der integer valor der Semibrevis = 72 M. M. (normale Pulsgeschwindigkeit) richtig ist, die Geltungen der Zählzeiten folgende:

◇ = 72 M. M. bei O, C, C^3_2, O^3_2.
⊨ = 72 M. M. bei ₵ und ⦶ und O2.
◇ = 48 M. M. bei ₢ und ⊙.
◇ = 108 M. M. bei C3.

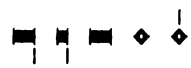
d. h. sie schwanken zwischen 1, $\frac{3}{2}$ und $\frac{2}{3}$ der normalen Pulsgeschwindigkeit. Drücken wir die normale Zählzeit durch ♩ oder 𝅗𝅥 aus, so sind die oben notierten Takt- und Tempoarten in moderner Schreibweise so wiederzugeben:



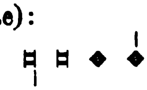
Ohne Zweifel hat es seine Berechtigung, wenn die Komponisten es möglichst vermieden und noch heute vermeiden, für wenige sich vom Grundmetrum des Satzes oder Teiles abweichend bewegende Noten das Hauptvorzeichen zu ändern. So gut wir heute durch eine übergeschriebene 3 (Triole), 2 (Duole), 4 (Quartole) etc. die abweichende Einteilung einzelner Noten andeuten, anstatt vorübergehend (und doch nicht unzweideutig) die Taktvorzeichnung zu wechseln, ebensogut zogen es die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts vor,

das Hauptvorzeichen zu belassen und durch anderweite Mittel die Unregelmäſsigkeit herauszuheben. Eins der wichtigsten Mittel dafür war die Schwärzung. Der Ursprung ihres Gebrauchs war in der Kürze folgender:

Im 14. Jahrhundert, als nach dem Zeitalter der Alleinherrschaft des Tripeltakts in der Mensuralmusik (13. Jahrh.) die zweiteiligen Taktarten wieder Eingang in die geistliche Musik fanden (aus der weltlichen — den Tanzliedern u. s. f. werden sie schwerlich verbannt gewesen sein), kamen die unterscheidenden Taktzeichen auf und mit ihnen im gleichen Jahrhundert, ich möchte sagen gleichzeitig, der Color. Damals wurden noch alle Noten mit ausgefüllten Köpfen gemalt



also schwarz. Kamen nun einzelne Töne vor, die nicht im Zeitmaſse des allgemeinen Vorzeichens gemessen werden sollten, sondern im gegenteiligen, so wurden sie statt schwarz rot gemalt. Philipp von Vitry (1343) berichtet darüber ganz ausführlich, (s. Coussemaker, Script. III, 21 u. 33). Die roten Noten (Notulae rubrae) wurden mit derselben roten Farbe gemalt wie die roten Intialen des Textes; die einfache Rücksicht der Zeitersparnis gebot, den abwechselnden Gebrauch der roten und schwarzen Farbe zu meiden und die Ausmalung der roten Noten und Initialen der Zeit nach Beendung des Manuskripts zu überlassen: man lieſs daher vorläufig die Notenköpfe, welche rot sein sollten, hohl (Notula cavatae) oder was dasselbe ist: weiſs (Notulae albae, albatae):



So gewöhnte man sich, die weiſsen Noten für gleichbedeutend mit roten zu halten (Johannes de Muris bei Coussemaker III, 54. 106).

Die auf die roten Noten bezüglichen Bestimmungen Philipps von Vitry (vielleicht von diesem groſsen Manne selbst herrührend) sind (l. c. S. 21): „1. Rote Noten werden nach anderer Mensur gesungen als schwarze. 2. Die roten Noten werden eine Oktave höher gesungen als sie geschrieben stehen. 3. Die Noten des Cantus planus (Gregorianischen Chorals) werden zum Unterschied von den Mensuralnoten rot statt schwarz gemalt oder auch je nach Bequemlichkeit umgekehrt.“ Der zweite dieser Gebräuche kam bald gänzlich ab. Der dritte war eine Unterscheidung, die überflüssig wurde, sobald der Usus sich festsetzte, die Mensuralnoten stets auf 5, die Choralnoten dagegen nur auf 4 Linien zu geben. Der uns interessierende Gebrauch

des Color war aber auch noch ein zweifacher: die roten (weifsen) Noten galten imperfekt, wo perfekte Mensur vorgezeichnet war und perfekt, wo imperfekte vorgezeichnet war. Bald liefs man aber den Gebrauch roter oder weifser Noten mit perfekter Geltung bei Vorzeichnung imperfekter Mensur gänzlich fallen, und verband mit dem Color ein für allemal den Begriff der Imperfektion, so dass er nur noch vorkam, wo perfekte Mensur vorgezeichnet war (Philipp von Caserta bei Coussemaker III. 119, Ägidius de Murino, das. 125). Endlich mit Beginn des 15. Jahrhunderts wird plötzlich das Verhältnis umgekehrt, d. h. man bedient sich für gewöhnlich der bequemer zu schreibenden weifsen (ungefüllten) Noten und nur ausnahmsweise (in den Fällen wo sonst die roten eintraten) der schwarzen. So die gewöhnliche Erklärung. Ein Blick auf die Praxis des 15. bis 16. Jahrhunderts weist aber aus, dass die Schwärzung auch noch in einigen anderen Fällen und mit spezieller Bedeutung eintrat.

Glarean unterscheidet zweierlei Bedeutung der Schwärzung:

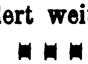
1. Verminderung des Notenwerts um $^1/_3$.
2. Verminderung des Wertes um $^1/_4$.

Scheinbar sind beide Fälle schwer auseinander zu halten, doch nur scheinbar; schliefslich ergiebt sich der zweite Fall nur als eine Abart der ersten. Glareans Definition ist zwar korrekt, betont aber nicht das Wesentliche, nicht die Ursache, sondern die Folge.

Wir gehen auf Philipp von Vitry zurück und sagen:

Noten anderer Farbe (schwarze) werden eingeführt:

a) bei perfekter Mensur als Zeichen der Imperfektion. Diese Imperfektion ist indes keine wirkliche, sondern nur eine scheinbare; denn die solchergestalt imperfizierten Werte bilden nicht metrische Einheiten (also Werte die dem vollen Takt oder einer vollen Zählzeit entsprechen), ändern weder den Takt noch das Tempo, sondern stellen abweichende Zusammenziehungen von Unterteilungswerten dar, sind Synkopen, deren Wesen gerade darin beruht, dass die Taktart, die Geltung der Zählzeiten trotz der abweichenden Toneinsätze unverändert weiter geht.

 ist, wo es bei vorgezeichnetem Tempus perfektum O vorkommt, stest s. v. w. unser $^3/_4$  misst also die Brevis als zweizähligen statt als dreizähligen Wert, aber im dreizähligen Takt. Eine vorübergehende Veränderung der Taktvorzeichnung, nämlich C statt O würde zwar die Dauer der Brevis in derselben Weise um $^1/_3$ verkürzen, aber die Synkope durch eine schlichte Folge ganzer

Taktwerte ersetzen. Die packende Wirkung der Synkope, die eins der interessantesten rythmischen Wirkungsmittel ist, wäre damit ganz beseitigt und an ihre Stelle ein höchst unangenehmes Schwanken des Taktwertes getreten. Ebenso entspricht ◇ ◆ ◆ wo Prolatio major vorgezeichnet ist unserem $^6/_8$ ♩ ♪♪♩ | u. s. w.

Es scheint, dass man sich der Schwärzung auch vielfach bediente, um Fehlern seitens der Sänger vorzubeugen; so trifft man gar nicht selten Notierungen wie ■ ◇ ◇ ■ oder □ ◇ ◆ ■ ja sogar □ ◇ · ◇ ■ bei vorgezeichnetem O, wo das punctum divisionis allein vollständig hinreichen würde, Irrtümern vorzubeugen: □ ◇ · ◇ □

Besonders häufig wurde die Brevis, wo sie vor einer zweiten Brevis imperfekt sein sollte, geschwärzt, auch wenn sie bereits durch Imperfectio *a parte ante* ohnehin zweizeitig war. Das sind also Fälle, wo die Schwärzung völlig überflüssig und bedeutungslos ist. Vielleicht meint Glarean diese, wenn er sagt, dass einzelne schwarze Noten noch nicht die proportio hemiolia (so nennt man bekanntlich diese Bildungen wegen der Verkürzung der Werte um $^1/_3$) inaugurierten.

Auch die sogenannten Signa implicita oder intrinseca perfekter Mensur der größeren Werte (Longa, Maxima) gehören hierher, sofern das Vorkommen dreier geschwärzten Longae ■ ■ ■ nach einander die perfekte Geltung der Longa voraussetzt. Jedenfalls sind vorkommende Schwärzungen immer ein guter Anhalt zum Auffinden der nicht seltenen Fehler in der Taktvorzeichnung.

b) bei imperfekter Mensurbestimmung zum Zeichen scheinbarer Perfektion, d. h. als Zeichen, dass drei statt zwei Werte auf den nächst größeren kommen sollen. So findet man oft bei vorgezeichnetem C (Tempus imperfectum) drei geschwärzte Semibreven ◇ ◆ ◆ oder ■ ◇ oder ◆ ■ auch ■ ◆ ◆ und ◇ ◆ ◆ ◆ oder drei geschwärzte Minimen ◆ ◆ ◆ (stets mit beigeschriebener 3) oder ◆ ◆ und ◆ ◆ ganz und gar im Sinne unserer Triole. Bei genauerem Nachrechnen findet sich, dass die Wirkung der Schwärzung auch hier dieselbe ist: sie nimmt der Note ein Drittel ihres Wertes, denn

C ◆ ◆ ◆ ist s. v. w. $^2/_4$ ♩♩♩ (3)

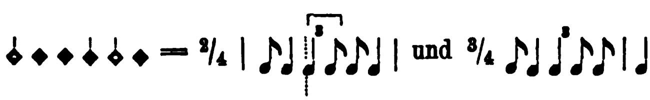
aber diese Imperfizierung geschieht an einem ohnehin imperfekten Werte, reduziert also den Wert noch weiter. Gilt bei C die ◇ etwa 72 M. M., so gilt dagegen die ◆ nur 108 M. M., die ◆ (geschwärzte ◇), wo die Dreiteilung die ◇ trifft, 216 M. M. statt 144.

c) eine Semibrevis mit folgender Minima (beide geschwärzt) sind in der Regel als Triole (b) zu verstehen. Doch giebt es Fälle, in welchen diese Auffassung schwierig wird und nicht recht in den Takt passen will: da gilt dann die von Glarean erwähnte zweite Bedeutung der Schwärzung, die Imperfizierung um $^1/_4$ des Wertes, d. h. man liest dann die nicht als geschwärzte Minima sondern als Semiminima, deren Wert dann von der vorausgehenden Semibrevis abgeht: = unser. Dabei ist es völlig gleichgiltig, ob perfektes oder imperfektes Tempus vorgezeichnet ist. Es ist nämlich z. B.:

C s. v. w. unser $^2/_4$ u. s. w.

O s. v. w. unser $^3/_4$ u. s. w.

Die Annahme solcher Imperfizierung durch den zweitkleineren Wert ist nichts Ungerechtfertigtes, wenn auch immerhin eine Reminiscenz ans 14. Jahrhundert, wo und (gleich unseren oder) etwas ganz Gewöhnliches sind. Noch Josquin schreibt in dem Hymnus Christum ducem im Alt =. Doch ist auch die Annahme einer übergreifenden Triole nichts Ungereimtes, also die Deutung:



Solche Art der Schwärzung kommt sogar auch häufig in Ligaturen vor, z. B.
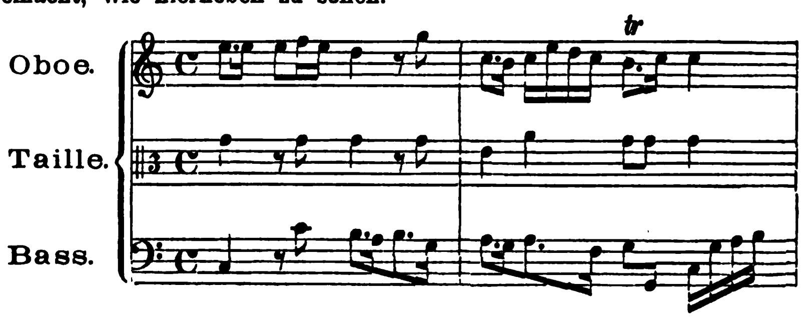
ja sogar als halbgeschwärzte Figura obliqua.
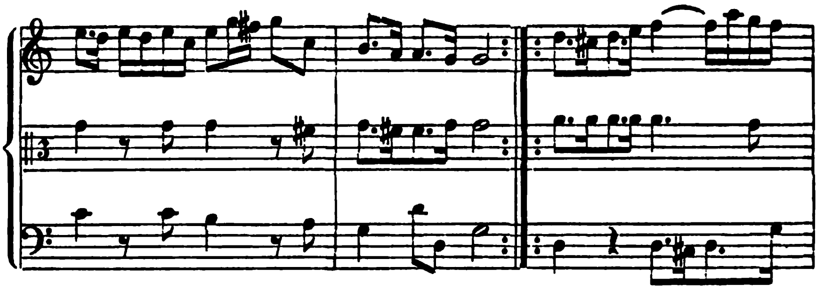
Das Pfeifer-Gericht in Frankfurt am Main.
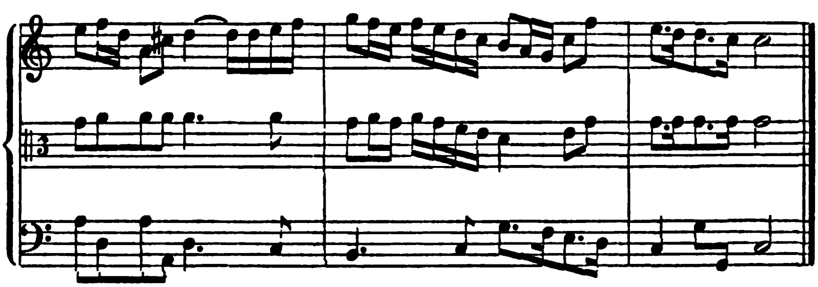
In *Johann Henrich Hermann Fries'* Abhandlung vom sogenannten Pfeifer-Gericht, so in der Kaiserl. freien Reichs-Stadt Frankfurt am Main von uralten Zeiten her mit besondern und merkwürdigen Feierlichkeiten aljärlich einmal gehalten zu werden pflegt, Frankfurt 1752, findet sich folgende die Spielleute und ihre Musik betreffende interessante Notiz:

„Wenn sie (die Abgesandten der Städte Nürnberg, Worms und Bamberg) dieses zu thun Vorhabens sind, so erheben sie sich im Schlag zehen Uhr, aus ihrem Quartier, welches seit geraumer Zeit

das Gasthaus im Nürnberger Hof, seit einigen Jaren aber das Gasthaus zum Rothen Männgen gewesen, nach dem Rahthaus, oder sogenanten Römer, und zwar auf folgende Weise. Zuerst gehen drei Pfeifer in blauen mit Gold gebrämten Mänteln und bedeckten Hüten eine sehr altfränckische Music daher machende. Der eine bläset eine sogenannte alte Schalmei, der andere einen Bass, und der dritte einen Pommer oder Oboe; Instrumenten so dermal wenig oder gar nicht mehr im Gebrauch sind. Es müssen daher eben diese Leute, damit die Kunst sich nicht verliere, zu solchem Geschäfte besonders unterhalten werden, welches von Nürnberg geschiehet, als wo selbige alle drei sesshaft sind, und von den Nürnbergischen Abgeordneten mitgebracht, von Worms und Bamberg aber ihre verglichene Anteile, wovon unten ein merers, beigetragen werden. Weilen nun ein ieder Abgeordneter seine besondere Procession nach dem Rahthaus hält, so tragen allemal die Pfeifer linker Hand auf dem Mantel das auf einer zierlich verguldeten Kapsel gemahlte Wappen derjenigen Stadt angeheftet, in deren Namen iener erscheinet, und die Noten, wornach dieselbe ihre Music machen, haben sie auf dem Mantel rechter, oder linker Hand, nachdem es das musicalische Instrument erfordert, angespänelt, zuweilen auch träget der eine solche in der rechten Hand vor sich her. Sie blasen einer jeden Stadt besonders Stück, und accompagniren alsdann einander. Und so gehen sie in einer Reihe von ihrem Quartier zu pfeiffen anfangende über die Strafse bis in den Saal des Rahthauses, und in die Schranken, worinn das Schöffen-Kollegium sitzet. Hier halten sie ein, und bleiben so lange stehen, bis der Abgeordnete seine Rede getan und wieder herauskommt, worauf sie das nemliche Stück wieder machen, und damit über die Strasse fortfaren, bis jener mit seinem Gefolge in eben derselben Ordnung nach dem Quartier zurückgelangt ist. Zween Frankf. Grenadiers pflegen vor dem Zug herzugehen. Die Music wird von den Pfeifern nach solchen Noten gemacht, wie hierneben zu sehen.







Nachtrag zu: Zwei Schriften von Conrad v. Zabern

von **F. W. E. Roth.**

Die Monatshefte 1888, IV und VII, brachten einen bibliographischen Aufsatz über die beiden Schriften des Conrad v. Zabern.*) Hierzu habe ich nur in betreff der Druckzeit der undatierten Schrift das Folgende zu bemerken. Die für erstere undatierte Schrift beanspruchte Druckzeit 1462—65 ist zu enge bemessen.**) Die Schrift des Werkchens ist die sogenannte Bibeltype. Dieselbe erscheint zuerst in der Schlussschrift des Mainzer Rationale Durandi, dann als Textschrift in den Mainzer Bibeln 1462 und 1472, 1472 im decretum Gratiani sowie im Augustinus de civitate dei. Die Verwendung der Bibeltype reicht also weiter als 1462—1465, ja die zweite der Zabern'schen Mainzer Ausgaben datiert 1474 (in Paulustype), hat die Überschrift

*) Conrad war auch Dichter in deutscher Sprache. Die Strafsburger Studien des Prof. Dr. E. Martin brachten in III, 2. Heft, pag. 238, ein nach einer Frankfurter Hds. abgedrucktes Gedicht desselben in deutscher Sprache.

**) cf. Monatshefte 1888, IV, pag. 42.

noch in der Bibeltype.*) Da 1474 die eine Schrift Zabern's in einer Mainzer Offizin den Druck erlebte, gehört die undatierte Mainzer Ausgabe dieses Verfassers jedenfalls ebenfalls in dieses Jahr oder kurz zuvor, da jedenfalls die eine Ausgabe die andere veranlasste. Setzen wir also die undatierte Ausgabe 1473 oder 1474. Für die Priorität als Notendruck des XV. Jahrhunders dürfte dieses von Belang sein.

In No. VII der Monatsh., pag. 105—106, bespricht der Verfasser des Aufsatzes auch die ed. II der Zabern'schen Schrift: Ars bene cantandi. Ein Exemplar befindet sich in der Mainzer Stadtbibliothek (Abteilung Mainzer Drucke). Der Titel lautet:

Ars bene cantādi chora- | lem cantum in ml'titudīe psona., laudē dei | resonantiū: edita p mgrm Jacobum**) zabern. | ac ab eodem declarata dū adhuć esset in hu | manis: cūnct' q̊z auditorib' suis q̃z gratissima | Subiungitur. | Deuotus & vtilis sermo. de modo di- | cendi septem horas canonicas. | Am Ende: Explicit deuotus sermo. de modo di | cendi septem horas canonicas Magū- | tie impressus. p. Fridericum Hewman.***)

Duodez, 27 nicht numerierte Blatt, Semigothische Type (die einzige Heumann's).

Blatt C_{II}^{r} heifst es: Ab eodem dum adhuc in humanis esset. — — Anno dni 1509.†)

Die Schlussschrift mit dem Datum bei Panzer IX, 538 und Fischer, Typogr. Seltenh., III. Heft, pag. 124. Das Citat bei Schwindelius, Nachrichten, ist richtig, Panzer citierte hiernach, ohne das Buch gesehen zu haben, Fischer, ehedem Bibliothekar in Mainz, kannte jedenfalls das Mainzer Exemplar.

Die Schlussschrift sagt: „nunc revisa per *florentium diel Spirensem*" und macht uns mit einem weiteren unbekannten Musiker bekannt. Derselbe stammte aus Speier am Rhein, war 1491 Pfarrer an St. Christof in Mainz††), welche Stelle er wohl noch 1509 im Jahre der Herausgabe der Zabern'schen Schrift bekleidete. *Diel* machte sich auch sonst durch Herausgabe von Schriften verdient. Er lieferte 1509 eine: Grammatica initialis valde resoluta et etimo-

---

*) Dieser Druck ist aus dem Grunde für die Bibliographie Schöffers interessant, indem er das letzte bis jetzt bekannte Erscheinen der Bibeltype bildet.

**) verkratzt und corrigiert handschriftlich: Jacobum. Was an der Stelle stand, steht nicht fest.

***) Erwähnt auch Schaab, Gesch. d. Erf. d. Buchdr. I, 553 n. 102.

†) Gerber und Graesse haben 1500 als Druckfehler.

††) Bockenheimer, die St. Christophkirche zu Mainz. Mainz 1881. pag. 22.

logica et syntaxis octo partium orationis compendiosa adeo. Mainz (Friedrich Heumann, 17. Juli), 1509. Quart.*) Ferner gab er bei Heumann 1509 heraus: Passionis dominice sermo historialis notabilis atque preclarus venerabilis domini Gabrielis Biel artium magistri.**)

Die Herausgabe geschah nach einem alten Drucke de 1489 und ward beendet im Drucke am 29. August 1509.

Es erübrigt noch nachzuweisen, dass die *ars* des *Conrad* von Zabern (Mainz o. J.) und die *ars* des *Jacob* von Zabern, Mainz 1509, identisch sind. Trithemius de script. eccles. (ed. 1494) nennt folio 125 als Schriften Conrads de Zabern: de monochordo lib. I., de modo bene cantandi mit dem Anfange: In favorem totius cleri und de fine collectarum lib. I. Letztere beide Schriften finden sich mit dem übereinstimmenden Anfange: ‚Causa, quare' etc. in Diel's Ausgabe des Jacob von Zabern wieder. Der Jacob von Zabern kommt nur auf Rechnung Diel's als Herausgeber und kann aus der Musikliteratur gestrichen werden, da ältere Angaben dem Conrad von Zabern die Schrift zuteilen.

Wiesbaden, im Juli 1888.

Zur Bibliographie der Musikdrucke des XV. bis XVII. Jahrhunderts in der Darmstädter Hofbibliothek.

(Von F. W. E. Roth.)

(Schluss.)

49. QUINQUE | LIMPIDISSIMI LAPIDES DAVIDICI | CUM FUNDA. | sive | PSALMUS QUINQUA- | GESIMUS CVM MOTETTA; | CENTVPLICI VARIETATE, | QUINIS VOCIBUS, | SACRATISSIMIS | QUINQUE CHRISTI VULNERIBUS | ACCENTUS | a | *GEORGIO MENGELIO*, BAMBERGENSI, | Sacrae Caesareae, et Regiae Majestatis Catholicae, Serenissimiq; Electoris | Bavari, quondam Capitaneo; | Nunc | Ill.^mi et Rever.^mi S. R. I. Principis ac Domini, | D. MELCHIORIS OTTONIS, | IMPERIALIS ECCLESIAE BAMBERGENSIS | EPISCOPI, & c. | MAGISTRO CAPELLAE. | TENORI. | Reichsadler | Herbipoli, | Ex Officina Typographica Henrici Pigrini, | ANNO DOMINI M.DC.XLIV. |

*) Schaab, Gesch d. Erf. d. Buchdr. I, 552 n. 96, nach Panzer Annal. IX, 538.

**) Octav, Exemplar in der Bibliothek des bischöflichen Priesterseminars in Mainz. Panzer, VII, 408. Würdtwein, bibl. Mogunt. pag. 143. Schaab, I, 553 n. 100.

Dem deutschen Kaiser gewidmet: Wirzburg Calend. Januarii MDCXLIV.

Folio, 2 n. n. Blatt + 17 pagg. + leerer Schlussseite. (F 1874.) Enthält 50 Psalmen, Nr. 1, Miserere. Der vorliegende Tenor scheint defekt zu sein.

50. Titelkupfer. Erster Theil | Teutscher Villa- | nellen mit 1. 2. vnd 3. | Stimmen auf die Tiorba, | Laute, Clavicymbel, vnd | andere Instrumenta | gerichtet | Gestellet vnd in Druck geben | Durch | *Johann Nauwachen* | Churf: Durchl. zu Sachssen | Cammer MUSICUM | Dressden. 1. 6. 2. 7. |

Dem Landgrafen Georg zu Hessen und der Sophie Eleonore Herzogin zu Sachsen gewidmet, Torgaw am Sontag Quasimodogeniti Anno 1627.

Folio, leeres Vorblatt + 2 n. u. Blatt + 40 pagg. (F. 1926.) Nr. 1, Prologo: O Jhr Fürstliches paar. Nr. 19, Glück zu dem Helicon. Mit Heinrich Schütz gezeichnet.

Am Ende: Gedruckt in der Churf. Sächs. Bergk Stadt Freybergk, | bey Georg Hoffman, Im Jahr, 1627. |

51. Nicolai, Joh. Michael. Erster Theil. Geistlicher Harmonien m. 3 St. u. 2 Violinen. Franckf. a./M. Seb. Rohner. Bassus pro organo. (v. Frankfurter Kat.)

52. Ornitoparchus, Andreas. Musice actiue | Micrologus ... (Titel im Kat. Göttingen.) Nach „necessarius" heifst es weiter: Laurentius Thurschenreutinus Ad studio- | sum Musices Lectorem. | Folgen lat. Verse. | Am Ende: Excussum est hoc opus, ab ipso authore denuo castigatum, | . . . Mense Nouembri: Anni virginei partus de- | cimi septimi supra sesquimillesimum. Leone decimo Pont. Max. | ac Maximiliano inuictissimo imperatore orbi terrarum p. sidentibus.

4⁰. 54 Bll. Beschreibung in Forkel, Lit. p. 364. Kat. Göttingen u. M. f. M. 2, 20.

53. SELECTAE AR- | TIFICIOSAE | ET ELEGAN | TES FVGAE DVARVM, TRI- | VM, QVATVOR, ET PLVRIVM VOCVM, | partim ex veteribus & recentibus Musicis summa diligen- | tia & accurato iudicio collectae, partim Compositae | à *JACOBO PAIX*, Organico | Palatino Lauingano. | Auctae, et denuo in lucem aeditae. | Signet links und rechts die Zahl M.D. | XC. | LAVINGAE | Imprimebat Leonardus Reinmichaelius. |

Rückseite das Brustbild des Paix mit der Umschrift: Jacobus Paix Augustanus organicus et symphonetes ann. aeta. suae XXXVI. Christi CIↃIↃXIC. | Darunter: Non artifex artem, sed ars artificem decorat.

Dem Johann Weitmoser Herrn in Wienbiz, Ramseiden und Grueb gewidmet Lauingen Calend. Sixtilibus (= 1. Juni) MDXC. Nennt in der Vorrede den Abelus Praschius organicus seinen Freund.

Enthält Fugen von Jodocus Pratensis, Petrus Platensis, Georgius Maier, Antonius Brumelius, Jacobus Hobrechtus, Senfl, Okenhemius, Jac. Paix, Gilis Paix, Lud. Daser, Orl. de Lasso. Am Ende eine Seite: de proportionibus musicis.

Quart, 20 n. n. Blatt. (F. 1853).

54. Papius, Andreas. De consonantiis, seu pro diatessaron libri duo. Antv., Chr. Plantinus. 1581. 8⁰. (s. Bohn's Kat. p. 18.)

55. G. F. F. S. | De | HARMONIA | MUSICA, | PRAESIDE | D. N. MICHAELE WALTHERO, | Mathem. Super. Prof. Publ. & Alumnorum | Electoralium Ephoro, | h. t. | DECANO, | disseret publicè | *JOHANNES POLZIUS*, LUBECENSIS, | In Auditorio Majori | Ad d. XXIIX. Junii Anno MDCLXXIX. | Horis antemeridianis. | WITTEBERGAE, | Literis MATTHAEI HENCKELII, Acad. Typogr. |

Quart, 14 n. n. Blatt (F. 1711).

56. Praetorius, Michael. Syntagma musicum. Pars I. II. III. 1614—1619. (s. Bohn's Kat.)

57. *ΚΛΑΥΔΙΟΥ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ|ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ|ΒΙΒΛΙΑΓ.*| CLAUDII PTOLEMAEI | HARMONICORUM | LIBRI TRES. | Ex Codd. MSS. Vndecim, nunc primum Graece editus. | JOHANNES WALLIS, SS. TH. D. Geometriae Professor Savilianus | Oxoniae, Regiae Societatis Londini Sodalis, Regiaeque Majestati à Sacris; Recensuit, Edidit, Versione & Notis illustravit, & Auctarium adjecit. | Stahlstich | OXONII, | E THEATRO SCHELDONIANO, An. Dom. 1682. |

K. Karl II. von England gewidmet. O. D. Mit Titelkupfer.

Quart, 10 n. n. Blatt + 328 pagg. (F. 1632.)

58. ENCHI- | RIDION | VTRIVSQVE | MVSICAE | Practicae. | A *Georgio Rhau*, | ex varijs musico- | rum libris con- | gestum. | WITEBER. | Mit Titelbordüre. Rückseite: Christophori Hegendorffini epigramma. Blatt 2r Venerando viro d. Joanni Bugenhagen. Pomerano, parocho Vitebergensi etc. unterzeichnet Vitebergae pridie Jdus Junii. Anno XXX. (= 1530.) Geor. Rhav.

Darin die Stelle: Scripsit enim Martinus Agricola musicus sane eruditus et amicus noster singularis hac de re elegantissimos libellos, qui si sic in latino sermone, ut sunt germanice scripti, extarent, nihil ultra in hac arte a quopiam merito desyderari posset.

12⁰. Sign. Aij—dv. (F. 1657). Die übrigen Ausgaben in M. f. M. X., 124.

59. Neue Teutsche Liedlein, | mit vier Stimmen, nach art der Welschen | Canzonette, auff allerley Instrumenten | zu gebrauchen: | Durch | *Paulum Sartorium* Noribergensem, | Der Fürstlichen Durchl. Maximiliani | Ertzhertzogen zu Oesterreich etc. Organi- | sten, componirt vnd in Truck | verfertiget. | TENOR. | Gedruckt zu Nürmberg durch Pau- | lum Kauffmann. | MDCI. |

Dem Ernst Haller von und zum Hallerstein und Carl Tetzel von Kirchensitterbach Stubenherrn zu Nürnberg gewidmet Noribergae, 25 Aprilis. anno 1601.

In 4⁰, nur Tenor vorhanden. Nr. 1, Lieblich thut sich erzeigen. Nr. 20, Frisch auf jr lieben Gesellen. (F. 1859.)

60. Venus Kräntzlein, | Mit allerley Lieblichen vnd schö- | nen Blumen gezieret vnnd ge- | wunden. | Oder Newe Weltliche Lieder | mit 5 Stimmen, Neben etzlichen | Intraden, Gagliarden vnd Canzonen, | gemacht vnd componirt | Von | *Jan-Hermanno Schein,* | In Acad. Lip. pro tem. L. L. Studioso. | CANTUS. | Wittemberg, In verlegung Thom. Schürers, Buchf. | Gedruckt durch Johan. Gorman. | ANNO M.DC.IX. | Mit Titeleinfassung. Rückseite Widmung an des Autors ‚Beförderern' Wolffgang Lebzeltern Rath und Baumeister in Leipzig, Thomas Lebzelter Rath daselbst, Magnus Lebzelter Schöffe daselbst sowie Georg Polmar Chursächs. Secretär. Blatt 2 Epigramme von Wolfgang Spies Donaviensis, Martinus Hahn Weissenfelsensis und Fridericus Deuerlin Königsteinensis. Hierauf nochmals der Titel wie oben.

In 4⁰, Cantus und V. vox vorhanden. Nr. 1, Last uns frewen und frölich sein. Nr. 25, Post Martinum bonum vinum. (F. 1849/80.)

61. — — — Erster Theil der Musica boscareccia, oder Wald-Liederlein. Dressden, Wolff Seyffert. 1643. 4⁰. 18 Lieder, Basso. (siehe Kat. Göttingen Nr. 120).

62. (Joh. Spangenberg.) QVESTIO- | NES MVSICAE IN VSVM SCHO- | lae Northusianae, per | *JOANN. SPANG;* | Herdess. collectae. | Vignette mit dem Monogramm MB |*) ANNO M.D.XL. | Mit dem handschriftlichen Eintrag saec. XVI. Liber constat VII d und: Conradus Marburgensis. Rückseite: Joannes Stigelius iuventuti. Blatt 2r Georgio Rhav typographo Vitebergensi salutem. Darin die Stelle, dass in seiner Schule bei langjährigem Vortrag der Musik kaum einer der Schüler die Grundlagen der Musik erfasse, desshalb habe er mit Beihülfe Rhaus und Martinus Agricola diesen Leitfaden

*) = Michael Blum.

verfasst.*) Datirt Northusiae pridiae Idus Augusti. Anno XXXVI. In Form von Frage und Antwort. Am Ende des Buchs Signet und: LIPSIAE MICHAEL BLVM | excussit, Anno M.D.XLI. | Mense Februario. | 16⁰ 40 n. n. Blatt. (F. 1717.)

63. CHORAL | Gesang-Buch, | Auff das | Clavir oder Orgel, | Worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hauss-Gesängen eigene | Melodeyen, in Noten-Satz mit 2. Stimmen, als: Discant und Bass untereinander: | Neben einem Anhang vieler auserlesener Arien, und Neu- eingeführter Schöner Geist- | reicher Lieder auff allerley Fälle zu gebrauchen, | Mit Fleiss zusammen getragen, auch mit einigen nöthig- | befundenen Anmerkungen heraus gegeben | Von | *Daniel Speeren,* Uratis. der Zeit bestelten Cantore | & Collaboratore bey der Lateinischen Schul zu | Waiblingen. | STUTTGART, | Gedruckt und verlegt von Melchior Gerhard Lorbern, | ANNO M.DC.XCII. | Quer Quart, H-Hb. (F. 1884.)

An Ende zeigt der Verfasser ein ‚besonderes opusculum von Arien' in Monatsfrist an.

64. *Valentin Strobels* | RITTORNELLI. | II. | VIOLINO. | Bey dem Authore | in | Strassburg, | Gedruckt bey Johan Heinrich Mittel. | 1652. |

Folio, 4 Blatt, 20 Gesänge. (F. 1854.)

65. Schmutztitel: LA | GALLERIA | ARMONICA. | Hauptitel: Dichiaratione | DELLA | GALLERIA | ARMONICA | Eretta in Roma | Da *MICHELE TODINI* | Piemontese di Saluzzo, nella sua | habitatione, posta all' Arco | della Ciambella. | × | IN ROMA, | Per Francesco Tizzoni. 1676. | Con Licenza de' Superiori. |

16⁰, 6 n. n. Blatt + 92 pagg. Aus der älteren Hofbibliothek. (F. 1760.)

66. THRENODIAE, | Welche bey Hoch- | ansenlicher Leichbegängnuss wey- | land der Durchleuchtigen Hochgebornen Fürstin | vnd Frawen, Frawen BARBARAE, Margrävin zu | Baden vnd Hochberg, & c. Geborner Hertzo- | gin zu Würtenberg vnd Teck & c. | Zu Pfortzheim in der Schlosskirchen zu S. Mi- | chael gesungen worden. | Componirt | Durch | *EVSEBIVM VITVM* | Fürstlich.

---

*) Quamquam in hoc nostro ludo — iam multos annos musica praelegeretur, animadverti tamen ex tanto puerorum numero vix unum atque alterum esse, qui vel prima ipsius artis rudimenta caperet. Cupiens igitur studiosae iuventuti consulere, haec ἐρωτήματα musicae in usum scholae nostrae collegi, tuis (= Rhau) maxime ac Martini Agricolae musici peritissimi adiutus lucubrationibus. —

Margg. Organisten zu | Carolsburg. | Strassburg, | Getruckt bey Paul Ledertz, Im Jahr | M.DC.XXVII. | Mit Titeleinfassung.

4 Stb. in 4°, 14 n. n. Blatt (F. 1879). Inhalt: Wann mein Stundlein etc. — Nun lasst uns den Leib begraben etc. Hei mihi etc.

67. Voigtländer, Gabriel. Erster Theil | Allerhand Oden vnnd Lieder. Sohra. H. Kruse. 1642. fol. (siehe Kat. Königsberg i/Pr. p. 395). Titel übereinstimmend mit der Ausgabe von 1650. Dediciert dem König Christian IV. von Dänemark etc. Vorwort datiert: Sohra 16. Mai 1642. Fol., 4 Vorbll. u. 112 Seit.

68. Vulpius, Melchior, Pars I, Cantionum sacrarum 6 et plur. voc. 1602, Disc. u. Tenor. Siehe Bohn's Katalog.

69. FONS ISRAELIS | Ex capite 21. Numerorum | depromtus: | Octo vocum Harmonia | coronatus: | Et | Pro seculari Scholae Argentoratensis Jubilaeo | publicè | IN CATHEDRALI TEMPLO | celebratus: | Formante Chorum et Concentum *CHRISTOPHORO THOMA* | *Wallisero*, Musico Ordinario. | ARGENTORATI | Excusum | ANNO CHRISTI | M.DC.XLI. |

Quart, 5 n. n. Blatt. Enthält das vierstim. Lied: Da sang Israel dieses Lied. Stimmen unter einander gedruckt. (A 3933.)

70. *Rudolphi Wasserhuns*, A. P. | Kauff-Fenster, | Das ist: | Newe Poetische Inventio- | nes, welche nicht die Jugend mit | unnützen Buhlen-Liedern bezaubern, son- | dern dieselbe mit gebührender Geschicklig- | keit eben so sehr, als mit höfflicher | Liebligkeit zu sich | locket, | Aus meinem Juristischen, Philosophi- | schen vnd Historischen Krahm zur Pro- | be auffgethan. | Hamburg, | Gedruckt bey Jacob Rebenlein. | ANNO MDCXLIV. |

Inhalt: Lieben Herren, die jhr habet nichtes von der Kunst gefast etc. — Was behuff ich mich zu trecken etc. — Sieg o meyestätscher Kayer (= Ferdinand III.). — Hab ich was gewonnen etc. — Warumb habt jhr o Götter etc. — Ach wie, bin ich dazu geboren etc. — Hat dich Gott darumb bedacht etc. — Da meinem jungen Hertzen etc. — Ich seh nur meinen Wunder etc. — Schon wider Lust zu streiten etc. — Cinesis o du Krafft der Himmel etc. — Mein lieber Landsmann etc. — Nach deme mein gewaltger Herr etc. (gegen Dr. M. Luther). — Ach Belial dein Zauberspiess etc. (Antwort Luthers). — Jacob der Hirte sass vnd schlieff etc. — Hey wie sind das so gewündschete etc. — Carolus von grossen Thaten (auf Karl V.). — Mein Engel, schönes Seelchen dencket etc. — Als ich für wenig Tagen etc. — Mutter ihr müst so nicht rechen etc. — Diss ist gar ein lumpen Hauss etc. — Ist das nicht

fein, den reinschen Wein etc. — 12^0. Titel nebst 60 Seiten. (F. 1844.)

71. Q. D. O. M. B. V. | DISSERTATIO MATHEMATICA, | De | MUSICA, | Quam | In inclyta Argentoratensium Academia | PRAESIDE, | VIRO NOBILISSIMO EXCELLENTISSIMOqz. | DN. JULIO REICHELT, | Mathes. P. P. celeberrimo. | Patrono et praeceptore maxime colendo, publico | commilitonum examini exhibebit | d. 4. Martii. | JOH. *CHRISTOPHORUS WEGELINUS,* | Lind. Acron. | ARGENTORATI, | Literis GEORGII ANDREAE DOLHOPFFII, | Imprimebat JOHANNES Schütz. | Anno M.DC.LXXII. |

Dem Friedrich Ludwig à Schmidtburg und Johann Philipp Joham à Mundolsheim gewidmet. O. D.

Quarto, 1 n. n. Blatt + 24 Blatt + n. n. Schlussblatt mit Epigrammen. (F. 1625.)

72. Gantz Neue | Cantzon, Intraden, Balletten | vnd Courranten, so zuvor nie in Truck auss- | gangen, ohne Text, auff allerley Musicalischen | Instrumenten, sonderlich auff Violen, füglich vnd lieb- | lich zugebrauchen mit 5. vnd 4. Stim- | men componirt | durch | *Erasmum Widmannum* Halensem, der zeit | bestelten Cantorem, Organisten, vnd Praecepto- | rem Classicum zu Rotenburg auff | der Tauber etc. | ALTUS. | Gedruckt vnd verlegt in Nürmberg, | durch Abraham Wagenmann. | MDCXVIII. |

Dem Johann Georg Herzog zu Sachsen gewidmet Rotenburg auff der Tauber den 23 Maii Anno 1618.

In 4^0, Alt, Bass u. V. vox vorhanden. Enthält 31 Instrumentalsätze. (F. 1925.)

73. Zanger, Johann. Practicae musicae praecepta. Lips. Georg Hantzsch. 1554. 4^0. (Titel in Kat. Augsburg.) Auf der Rückseite des Titelblatts griechische Verse unterschrieben: Antonius Niger, medicus Brunsuigensis. Blatt 2r Vorrede O. D. Darin die Stelle: — statui absque invidiae aut contumeliae verbo, pueris hoc tempore certo ac facili ordine musices praecepta exhibere, eo nanque ordine eademque facilitate utar, qua et ego praeter caeteros a praeclarissimis viris D. Henrico Finkio, D. Arnoldo de Bruk, Stephano Mahu et Johanne Langkuschio alumno meo (cui si quid in me est, ve lhonestioris vitae vel sanioris institutionis merito acceptum fero) hoc in arte institutus sum. — Blatt 2r: Ad lectorem musicae studiosum Jo. Glandorpii Monasteriensis epigramma. Blatt 3r. In laudem musices carmen Andreae Pouchenii Garlebensis. Blatt 4r. Widmung an die jungen Leute Christophorus, Franciscus, Hermannus und Johannes

Kalen. Datae ex Brunsuiga, Calendis Junii 1552. Johannes Zanger Oenipontanus.

Quart, 60 n. n. Blatt. (F. 1657/3.) Am Ende defect. Enthält Stücke von Jo. Ghiselin, Antonius Brumel ex missa Bon temps, Josquin ex missa Lomme arme, nach Arnoldus de Bruck Ro. Regiae maiestatis archipsaltes, Obrecht missa: Ave regina, Johannes Oghekem prolationum missa, Alexander Agricola in Maleurmebat.

74. LE ISTITVTIONI | HARMONICHE | DEL REVERENDO M. *GIOSEFFO ZARLINO* | DA CHIOGGIA; | Nelle quali; oltra de materie appartenenti | ALLA MVSICA; | Si trouano dichiarati molti luoghi | di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; | Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. | *Θεοῦ διδὸντος, οὐδὲν ἰχύει φθόνος* | *Καὶ μὴ διδόντος, οὐδὲν ἰχύει πόνος.* | Signet | Con Priuilegio dell' Illustriss. Signoria di Venetia, | per anni X. | IN VENETIA, | Appresso Francesco Senese, al segno della Pace. | MDLXII. |

Dem patriarcha di Venetia Vincenzo Diedo gewidmet von Gioseffo Zarlino. O. D.

Klein folio, 6 n. n. Blatt + 347 pagg. (F. 1718/20.)

75. Geistliche gsänge, | Mit vier Stimmen zu singen | in der Kirchen vnd Schulen | zu Strassburg. | Signet | Gedruckt zu Strassburg | bey Niclauss Wyriot. | M.D.LXXVIII. | Quart, 47 n. n. Blatt, auf dem letzten Register über die 29 Lieder. (F. 1878.) Inhalt: Diss sind die heilgen zehn gebott etc. — Ich glaub in Gott Vatter den allmechtigen etc. — Wir glauben all an einen Gott etc. — Last uns betten etc. (Paternoster). — Vnser Vatter im himmelreich etc. — Christ vnser Herr zum Jordan kam etc. — Jesus Christus vnser Heiland etc. — Gott sey gelobet vnd gebenedeyet etc. — Jesaia dem Propheten etc. — Nun mach vns heilig Herre Gott etc. — O Lamb Gottes vnschuldig etc. — Nu frewt euch lieben Christen etc. — Durch Adams fahl ist gantz verderbt etc. — Es ist das heil vns kommen här etc. — Herr Christ der einig etc. — Allein zu dir Herr Jesu Christ etc. — Ich rüff zu dir etc. — O Gott du höchster gnadenhort etc. — Erhalt vns Herr bey deinem Wort etc. — Verley uns friden gnädiglich etc. — Gib Frid zu vnser zeit etc. — Mitten wir im Leben seind etc. — Wann mein stündlein vorhanden ist etc. — Nu kom der heiden Heiland etc. — Nu bitten wir den heiligen Geist etc. — Gott der Vater won vns bei etc. — Herr Gott dich loben wir etc.

Eine lateinische Ausgabe: Eitner Sammelwerke, p. 190.

Mitteilungen.

* Die 1. Lieferung des Catalogo della biblioteca del Liceo musicale in Bologna, der auf Seite 126 angekündigt war, ist bereits erschienen und umfasst 64 Seiten. Die äufsere Herstellung ist ganz vorzüglich; die Titel sind vollständig und wortgetreu mitgeteilt, Format und Umfang verzeichnet und vielen Werken Auszüge und ausführliche Beschreibungen beigegeben, auch Vorreden und Dedicationen abgedruckt, so dass derselbe allen bibliographischen Ansprüchen gerecht wird. Die Anordnung ist in zahlreiche wissenschaftliche Fächer geteilt, ein Verfahren, was in der Musikbibliographie auf mannigfache Schwierigkeiten stöfst und eigentlich streng sachgemäfs undurchführbar ist. Daher hat man neuerdings davon abgesehen und nur noch Manuskripte, Theorie, praktische Werke, davon die Sammelwerke und die Hymnologie getrennt. Der vorliegende Katalog trennt nicht die Hds. von den Drucken, gerät aber durch die Abteilungen in „Letteratura musicale", „Affetti della musica", „Filosofia, Estetica, Gusto etc.", „Matematica, Acustica, Fisica, Corista, Voce", „Tipografia", „Dizionari", „Storia della musica", „Storia religiosa", „Canti popolari", „Storia del teatro", „Concerti", „Storia dei diversi strumenti", „Accademie, Licei, Conservatori di Musica, Cappelle, Società etc." in mannigfache Ungehörigkeiten. Einen Vorzug besitzt er aber gegen die meisten bisher veröffentlichten Bibliotheks-Kataloge, nämlich, dass er den Werken bis in die neueste Zeit dieselbe Sorgfalt zuwendet als den älteren. Schon die 64 Seiten lassen die Reichhaltigkeit der Bibliothek erkennen.

* In der Mitteilung über den kunstvoll runden Tisch im Rathause zu Amberg (S. 125) wurde am Schlusse die Vermutung ausgesprochen, dass der 6stim. Tonsatz schon irgendwo abgedruckt sei. Dies beruht auf einer Verwechselung mit dem Tonsatz auf dem Tische in Graez, der in Lessmann's Zeitschrift Aufnahme fand.

* In dem mit No. 9 versandten Cirkulare an die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung wird mehrfach die 3. Frage falsch verstanden, indem die Herren Mitglied von Abonnent nicht scheiden. Der Abonnent ist nicht Mitglied und hat daher mit der Gesellschaft selbst nichts zu thun. Er bezieht sein Exemplar Monatshefte wo es ihm beliebt und hat im Übrigen weder einen Einfluss noch eine Stimme bei den Beschlüssen der Gesellschaft. Es ist daher irrig zu glauben, dass der Jahresbeitrag für 1889 erhöht werden soll und aufserdem für ein Exemplar Register noch 1 Mk. zu zahlen ist. Die 3. Frage betrifft daher nicht die Mitglieder, sondern nur die Abonnenten, wie es aus dem Wortlaut wohl selbst schon klar hervorgeht.

* Hierbei eine Beilage: Das Buxheimer Orgelbuch, Bog. 11.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang. 1888.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Die Sonate.

Vorstudien zur Entstehung der Form.

(Rob. Eitner.)

Die Breitkopf & Härtel'sche Verlagshandlung in Leipzig hat eine „Sammlung wertvoller Klavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts herausgegeben von E. Pauer“ unter dem Haupttitel „Alte Meister“ in 4 Bänden in Folio veröffentlicht. Die Sammlung unterscheidet sich von vielen anderen dieser Art durch die Aufnahme einer grofsen Anzahl Sonaten und zwar nicht nur von deutschen Komponisten, sondern zum grofsen Teile von Italienern und einem Franzosen.

Die Bildung und Entwickelung der modernen Klaviersonate wurde bisher von den Historikern für ein Privilegium der Deutschen betrachtet. Besonders Karl Philipp Emanuel Bach sollte gleichsam der Erfinder derselben sein. Und da auch Haydn in das Lob desselben einstimmt und ihm hauptsächlich zuschreibt, was er gelernt hat, so erscheint ein Zweifel oder gar ein Widerspruch fast wie ein Verbrechen.

Wir besitzen eine vortreffliche historische Vorarbeit über die Klaviersonate von *Em. Faifst* in der Cäcilia von Dehn, Mainz bei Schott & Söhne, Bd. 25/26, 1846/47 pag. 129 u. f. Sie betrachtet die Sonatenform von Kuhnau ab bis zu Em. Bach und Haydn, schliefst aber das Ausland völlig aus und dies ist ein Fehler. Zu entschuldigen ist aber der Verfasser durch den damaligen Stand der Musikbibliographie und durch die wenigen öffentlichen Bibliotheken, die eine

Benützung der Musikschätze gewähren konnten. Herr Faißt zieht zwar die älteren italienischen Meister wie Corelli und Domenico Scarlatti in seine Betrachtung, doch übten beide auf die spätere Ausbildung der Sonate nur wenig Einfluss, denn Corelli's Sonaten sind noch Suiten, wie sie Bach, Buxtehude und Reincken geschrieben haben, und Scarlatti's Sonaten bestehen durchweg nur aus einem Satze, der allerdings, wie der Herr Verfasser in trefflicher Weise nachweist, den spätern ersten und dritten Sätzen der Sonate schon sprechend ähnlich sehen und selbst noch bei Em. Bach und Haydn öfter anzutreffen sind.

Die Sonate hat sich nicht aus der *Suite* gebildet, sondern aus dem *Konzert* und zwar ist *Vivaldi* der Schöpfer der dreisätzigen Form: Allegro, Adagio, Allegro und ihre endgültige Form fand sie nicht in *Em. Bach* und *Haydn*, sondern erst in *Mozart*. Wir haben zwei Zeugen, die uns bekunden, welchen mächtigen Einfluss die Vivaldi'schen Konzerte einst ausübten. Joh. Joach. Quantz lernte sie 1714 kennen, als er in Pirna war und berichtet in seiner Selbstbiographie (Marpurg, Beiträge I, 205), welchen Eindruck sie auf ihn machten und wie er sich denselben durch eine Kopie der Konzerte zu erhalten suchte. Der andere ist Seb. Bach, der nicht nur eine Anzahl Vivaldi'sche Konzerte für Klavier einrichtete, sondern in der Vivaldi'schen Form und Behandlungsweise selbst eine Anzahl Konzerte schrieb. Auch die Franzosen nahmen die Vivaldi'sche Schreibweise auf, doch ist mir bis jetzt nur Leclair der Ältere bekannt, und zwar nicht in seinen Konzerten, sondern mit seinem 2. und 3. Werke Sonaten, die damals meistens aus 4 Sätzen bestanden und mit einem Adagio begannen; jedoch der Vivaldi'sche Einfluss der freieren Satzbildung und der zwei- und dreiteiligen Form ist bei ihm so kenntlich, dass ein Zweifel gar nicht aufkommen kann, nach welchem Vorbilde er sich gerichtet hat.

Das Unterscheidende der Vivaldi'schen Form besteht in dem Aufgeben des fugierten Satzes und der Einführung einer freien Entwickelung und Ausspinnung des Hauptthemas.

Über die Zeit der Entstehung und Veröffentlichung der Vivaldischen Konzerte sind wir wenig unterrichtet, da die Originalausgaben, wenn es überhaupt italienische Ausgaben giebt, unbekannt sind und nur die Amsterdamer und Londoner Drucke sich erhalten haben, die ohne Jahreszahl erschienen. Nur Quantz's Äußerung 1714 über die Konzerte und Bach's Übertragungen fürs Klavier, welche in die Weimarer Zeit fallen, also zwischen die Jahre 1708 bis 1717, geben

uns Zeugnis, dass Vivaldi die ersten Konzerte im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts geschrieben haben muss.

Trotzdem Vivaldi mit seinen Konzerten die Bewunderung der ganzen Welt auf sich zog und zur Nachahmung anregte, brachen sie sich doch nur langsam Bahn. Er selbst blieb sich nicht getreu und schwankte in den späteren Werken in der Zahl und Anordnung der Sätze. Nur die freiere Behandlung des Satzes wurde immer mehr Allgemeingut und fugenartig behandelte Sätze werden seltener. Die Form der Allegrosätze, auch oft diejenigen im langsamen Zeitmafse, zerfallen in 2 Teile, geschieden durch das Teilzeichen. Die beiden Teile sind einander sehr ähnlich. Der erste schliefst auf der Dominante und der zweite Teil setzt wieder mit dem Thema entweder in der Dominantentonart oder einer anderen ein. Eine Wiederholung des ersten Teils findet selten statt und dann nur andeutungsweise.

Domenico Scarlatti gab, als er im Dienste des Prinzen von Asturien stand, also um 1729 und folgende Jahre, „Essercizi per gravicembalo" heraus, die dann Boivin in Paris unter „Pièces pour le clavecin" nachdruckte (letztere Kgl. Bibl. Brüssel). Diese Essercizi waren einsätzige Sonaten, Sonaten in dem Sinne wie man den ersten Satz einer Suite auch Sonate nannte. Dieser Satz war aber nicht in der hergebracht fungierten Weise behandelt, sondern zeigte die frei sich entwickelnde Ausdrucksweise der Vivaldi'schen Erfindungsart in seinen Konzerten. Da nun Scarlatti in dieser Form über 60 Sonaten schrieb und dieselben eine grofse Verbreitung fanden, die Form auch stets ziemlich dieselbe war, so mögen sie allerdings dazu beigetragen haben die von Vivaldi angebahnte Form zu befestigen. Ihn aber als den ersten Begründer der Sonate hinzustellen, muss nach obiger Darlegung als Irrtum zurückgewiesen werden. Scarlatti wirkte besonders darauf hin, dass der Sonatensatz aus drei Teilen sich zusammensetzt. Äufserlich zerfiel er wie der Vivaldi'sche Satz nur in 2 mit dem Teilzeichen versehene Teile, doch wurde bei ihm zum Gesetz, dass er als Schluss des 2. Teils eine teilweise Wiederholung des 1. Teils einführte und zwar nicht mit dem Thema einsetzend, sondern in der Mitte des ersten Teils irgendwo anknüpfend. Neu ist der Gedanke nicht, denn auch Vivaldi bringt schon als Schluss eine ganz kurze Wiederholung des 1. Teils, doch wählt er dazu den Einsatz des Themas, weil er wie absichtlich einen einheitlichen Abschluss erzielen will.

Tartini benützt in seinen Sonaten ganz dieselbe Form wie Vivaldi, doch bestehen dieselben oft nur aus 2 Sätzen, einem lang-

samen und einem schnellen. Sein bestes Werk sind die 12 Sonaten für 1 Flöte oder Violine mit Bass, London bei Walsh, ohne Opuszahl (Kgl. Bibl. Berlin). Op. 1 ist noch im Fugenstil geschrieben, dagegen schliefst sich Opus 2 schon dem Vivaldi'schen Stile an. (Beide Kgl. Bibl. Berlin.)

Quantz, der seine ersten 6 Sonaten im Jahre 1734 herausgab, zeigt auch nur teilweise die Benützung der Vivaldischen Form, doch dann schon mit dem Fortschritt, dass er wie andeutungsweise ein zweites Thema in der Dominante einführt. Da Quantz' Themen aber durchweg klein und unbedeutend sind, so ist die bestimmte Feststellung eines 2. Themas oft kaum möglich, denn die Modulation nach der Dominante tritt schon ziemlich früh ein und so könnte man jedes Miniaturmotivchen schon für ein neues Thema halten. Doch ein Fortschritt zeigt sich bei ihm ganz entschieden und das ist die dreiteilige Form. Sowohl die langsamen Sätze wie die schnellen tragen alle dieselbe Einteilung. Der 1. Teil wird als 3. Teil öfter ganz, öfter nur teilweise wiederholt. Die Anordnung der Sätze ist noch die ältere der Sonate, wie sie Vivaldi und Tartini auch verwenden, nämlich: Adagio, Allegro, Allegro oder Presto und die Tonart bleibt in allen drei Sätzen dieselbe.

Wir kehren nun nach diesen vorbereitenden Worten zu der vorliegenden Sammlung *Alte Meister* zurück und wollen an den mitgeteilten Sonaten unsere weitere Prüfung knüpfen, an deren Hand wir den Verlauf der Bildung der Sonate verfolgen können. Erleichtert würde die Prüfung wesentlich, wenn Herr Pauer Quelle und Titel jedes Werkes verzeichnet hätte, doch es scheint, als wenn unsere praktischen Musiker dafür gar keinen Sinn hätten und gar nicht auf den Gedanken kommen, dass solche Dinge Anderen von Wert sein könnten. Herr Pauer glaubt schon genug gethan zu haben, wenn er unter den Komponisten-Namen das Geburts- und Sterbejahr setzt, wobei noch einige Irrtümer unterlaufen. Wir richten daher an die geehrte Verlagshandlung die Bitte, bei künftigen Publikationen den Herausgeber zu bestimmen genaue Quellenangaben mitzuteilen: woher der Satz oder das Werk entlehnt ist, ob Druck oder Ms., Angabe der Bibliothek und vollständiger Titel.

Der älteste Autor in der Sammlung ist *Johann Kuhnau*, jedoch kann seine Sonate in C-moll hier nicht in Betracht kommen, da die Sätze auf der freieren Fugenform beruhen und von der späteren Sonatenform noch nichts zu bemerken ist. Dagegen tritt *Benedetto Marcello* (1686—1739) bereits in den Kreis unserer Betrachtung.

Die Sonate in B-dur hat schon ganz die Form und Satzordnung, wie sie um 1730 zu finden sind. Adagio, Vivace, Presto und Poco Maestoso sind die vier Sätze überschrieben. Das Adagio hat genau die Form, die durch Vivaldi eingeführt ist: Hauptthema, Fortführung aus Motiven desselben zur Dominante, Schluss des 1. Teils. Der 2. Teil beginnt in der Dominanten-Tonart mit dem Hauptthema genau wie im 1. Teil, Fortspinnung mit teils neuen Motiven, teils mit denen des 1. Thema und die letzten $6^1/_2$ Takte wiederholen den Schluss des 1. Teils. (Von nun ab nenne ich der Kürze halber diese Form die „alte Form".) Das Vivace trägt mehr den Fugatotypus, hält doch aber an obiger Form fest, fügt sogar noch ein 2. Thema in der Dominante hinzu (Takt 5—8), welches mit dem ersten mehrfach tauscht. Das Presto, ein ungemein frischer Satz mit anmutigen tändelnden Spielmanieren, macht mehr den Eindruck eines Präludiums, da das 1. Thema fast gar keine Berücksichtigung findet. Der letzte Satz, im Marschrhythmus, hat zweiteilige Form mit angehängtem 3. Teil, den wir heute eine Coda nennen würden. Von Marcello liegen mir aufserdem noch in einem Originaldruck 12 Sonaten für Flöte und Bass vor (ohne Jahreszahl, Amst. chez Est. Roger No. 368, Kgl. Bibl. Berlin). Sie schliefsen sich in Satzordnung und Satzform der obigen Sonate mehr oder weniger an, und da beide noch im Entwickelungszustande begriffen waren, so ist ein Schwanken und Probieren überall zu erkennen. Die zweiteilige Form herrscht vor, seltener gebraucht er die Wiederholung des ersten Teils als 3. Teil. Marcello genoss einstmals und bei den Italienern noch heute eine unbegrenzte Verehrung. Der Grund liegt auf der Hand: er besitzt eine leichte angenehm gefällige und melodische Erfindungsgabe; hoher Ernst, grofse Gedanken und kunstvolle Arbeit sind ihm fern liegende Eigenschaften. Dies machte ihn aber dem vielköpfigen Publikum desto verehrenswerter, und da er seine angenehme Erfindungsgabe mit leichtem Contrapunkt geschürzt auch den Psalmentexten zuwendete und deren 50 bearbeitete, auf teils alte Melodieen, gröfstenteils aber auf eigen erfundene, so fand der Italiener kein Lob zu hoch, mit dem er ihn überschüttete. Eine ähnliche Erscheinung erleben wir in Deutschland an Emmanuel Bach und die geringe melodische Erfindung desselben schadete ihm bei dem bedächtigeren Deutschen nichts, da er ihnen in anderer Weise vollauf Genüge that und in Fülle gab wonach das Publikum verlangte.

Die nächstliegenden Komponisten gehören fast ein und derselben Zeit an, denn nur wenige Jahre trennt ihr Geburtsjahr. Es sind

dies Giov. Battista Martini, G. B. Pescetti, Baldassare Galuppi, Giov Placido Rutini, Pietro Domenico Paradies und Gius. Antonio Paganelli. Ihre Hauptthätigkeit fällt in die Zeit von circa 1730—1760.

Der Gelehrte *Pater Martini* in Bologna hält noch teilweise an der alten Form fest. Ein Präludium in der alten Form der Sonatensätze, darauf ein Allegro, welches im ersten Teile schon 2 Themen besitzt, die sich aber weniger im Charakter als durch die Tonart unterscheiden. Der 2. Teil ist in alter Form behandelt. Ein Minuetto mit Trio beschliefst die Sonate. Alle drei Sätze stehen in F-dur.

Giovanni Battista Pescetti stellt drei Sätze in heutigem Tempowechsel zusammen, aber in gleicher Tonart, C-moll. Die beiden ersten Sätze haben im 1. Teil schon 2 Themen, von denen das 2. in Es-dur steht, doch der 2. Teil ist noch in der alten Form gehalten. Der 3. Satz hat nur 1 Thema und zeigt vollständig die alte Form. Beide Sonaten haben eine lebhafte mit reichem Figurenwerk geschmückte Spielmanier, bei der die gebrochenen Akkorde vorwiegend sind. Die Erfindung ist schwächer als bei Marcello, doch herrscht ein frischer Fluss darin.

Baldassare Galuppi verwendet in seinen 2 Sonaten in C-moll und A-dur schon vorwiegend zwei Themen, doch der 2. Teil ist in alter Form gehalten. Eine bestimmte Ordnung der Satzfolge ist noch nicht vorhanden. Die in C-moll beginnt mit einem Larghetto, dem 2 Allegro folgen. Auch hier wiegt das gebrochene Akkordspiel vor. Die italienischen Komponisten dieser Zeit unterscheiden sich wesentlich von den deutschen durch ein reicheres Begleitungsmaterial und durch vollere Harmonie. Keine der italienischen Sonaten hat eine so armselige harmonische Behandlung als sie vor und zu Eman. Bach's Zeit zu finden ist. Sehr oft treten schon Mozart'sche Begleitungsfiguren auf harmonischer Grundlage auf, während sich die Deutschen meistens mit einem einfachen Basston begnügen.
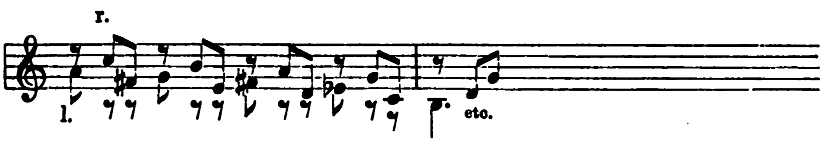
Von *Giovanni Placido Rutini*, dessen Thätigkeit in die Jahre 1730—1766 fällt, liegen 3 Sonaten in C-dur, A-dur und wieder in C-dur vor. Die Zusammenstellung von 3 Sätzen ist schon das Gebräuchlichste, nur legte er den langsameren Satz oft an den Anfang und die Tonart bleibt meist für alle 3 Sätze dieselbe. Rutini stellt in jedem Satze 2 Themen auf, doch der 2. Teil ist mehrfach noch in alter Form gehalten, nur in No. 2 und 3 der vorliegenden Ausgabe ist der letzte Satz schon in der neueren Form zu finden. Rutini steht eine sehr lebhafte und leichte Erfindungsgabe zu Gebote und er erinnert sehr oft an Mozart. Seine Themen sind, wenn auch leicht

erfunden, doch charakteristisch und von prägnanter Kürze. Bei ihm tritt auch oft die Tonleiter für den gebrochenen Akkord ein, obgleich wieder manche Sätze nur auf den gebrochenen Akkord sich stützen, wie in No. 1 der 2. Satz, der, nebenbei bemerkt, von ungemeiner Frische ist. Auch der letzte Satz von No. 2 trägt denselben Charakter. Die 2. Sonate (A-dur) zeigt überhaupt schon ganz die moderne Form mit Ausnahme des 2. Teils im 1. Satz, der in alter Form geschrieben ist. Die Satzordnung ist dieselbe wie heute und das Andante steht in D-dur, in der Unterdominante.

Pietro Domenico Paradies liefs 1754 in London 12 Sonaten für Klavier drucken (Bibl. in Brüssel). Die vorliegenden 4 Sonaten im Neudruck, obgleich sie sämtlich nur aus 2 Sätzen bestehen, haben doch schon vollständig die Mozart'sche Form und schliefst sich dem 2. Thema sogar schon ein sogenannter Schlussgedanke an. Sie stehen in den Tonarten D-dur, $^3/_4$ Takt; G-dur, $^4/_4$ Takt; F-dur, $^4/_4$ Takt; C-dur, $^4/_4$ Takt. Ihr Charakter ist gegen die vorher genannten ein völlig verschiedener. Während in den vorigen ein heiterer fast ausgelassener Ton herrscht, ist hier ein ruhiger und zum Teil gebundener Stil anzutreffen. Die Themen sind nicht bedeutend, im Gegenteil oft recht nichtssagend und doch ist der Komponist nicht arm an Erfindung, denn was nach dem Thema kommt ist meist besser als das Thema selbst. Tiefe fehlt ihm zwar durchweg, doch wo war die damals zu finden als bei Bach und Händel? Was nun die Form betrifft, so sind seine Sätze fast alle in der dreiteiligen Sonatenform eines ersten Satzes abgefasst. Einige Male schon genau in der Mozart'schen Form, wie Sonate in D-dur, 1. Satz; der 2. dagegen in der älteren Form. Bei der Sonate in G-dur sind beide Sätze in der Mozart'schen Form behandelt. Sonate in F-dur wird bei der Wiederholung im 2. Teile der Haupteinsatz übersprungen und der letzte Satz hat Rondoform, die hier bei den vorliegenden Sonaten zum erstenmale auftritt.*) Bei der Sonate in C-dur haben die

*) Die Rondoform fand ich in ganz moderner Behandlung sehr oft bei den oben erwähnten Sonaten von Leclaire l'ainé, dessen 2. und 3. Buch vor das Jahr 1735 fallen muss, da Fétis das 4. Buch mit letzterer Zahl verzeichnet. Ich zähle in den 24 Sonaten 6 Sätze in Rondoform. Meistens tragen sie die Bezeichnung „Aria", doch stehen auch „Allegro" in derselben Form. Dieselbe ist so bestimmt ausgeprägt, dass kein Zweifel bestehen kann, eine mit Absicht gewählte Form vor sich zu haben. Sie sind zu finden im 2. Buche in Sonate 2, letztes Allegro mit drei Nebensätzen und viermaliger Wiederholung des Hauptsatzes, doch stehen alle in F-dur. Sonate 4, 3. Satz, Aria, in verkürzter Form: Hauptsatz A-dur, 1. Nebensatz A-dur, Hauptsatz 1. Hälfte, 2. Nebensatz in Fismoll, Hauptsatz 2. Hälfte, die

2. Teile der einzelnen Sätze nirgends eine vollständige Wiederholung des 1. Teils. Paradies ist ein grofser Liebhaber für das Überschlagen der Hände und es vergeht keine Seite, wo er diese Manier nicht anbringt. Doch klingen gerade diese Stellen vorzüglich und sind in stets neuer Manier erfunden. Merkwürdig ist in der C-dur-Sonate die Stelle Seite 8, die zum Thema der Quintenfolge einen neuen Beleg liefert:



Paradies wiederholt die Quintenfolge viermal in obiger und ähnlicher Weise. Ferner möchte ich auch hier wieder erwähnen, dass seine Sätze weit voller und reicher harmonisiert sind als die deutschen Klaviersätze bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. (Forts. folgt.)

Eine interessante Neumennotation.

Unlängst wurden mir einige neumierte Gradualfragmente zugemittelt, bei welchen die Notation nicht nur in Bezug auf die Neumen mit den guidonischen Codizes völlige Übereinstimmung zeigt, sondern auch einzelne den Neumen beigefügte Buchstaben eine in mehrfacher Beziehung bemerkenswerte Bedeutung haben. Es beziehen sich nämlich diese Buchstaben nicht, wie das bei den sogenannten Romanus-Buchstaben der Fall ist, auf den Vortrag, sondern sie geben an, welchen Ton das Neuma dort, wo der Buchstabe sich befindet, angeben soll, wie sich das aus dem Vergleich des nachstehenden Beispieles ersehen lässt. (Siehe das Beiblatt mit dem Facsimile). Hieraus ergiebt sich

1. dass man nach diesen blos neumierten Notationen gesungen hat;
2. dass die Neumenzeichen für sich keine Intervalle bezeichnet haben;
3. dass unsere guidonischen Notationen zuverlässig sind.

Trier. P. Bohn.

---

der ersten Hälfte sehr gleicht, 3. Nebensatz in D-dur, Hauptsatz in ganzer Ausdehnung. Die übrigen Rondosätze stehen in Sonate 9, letztes Allegro; Sonate 12, 3. Satz Aria. — Buch 3, No. 1, 3. Satz, Aria, No. 3, 3. Satz, Allegro. No. 5, Gavotte in Rondoform. Auch mehrere Ciaconnen verwendet er, teils mit Basso ostinato, teils mit einem stets wiederkehrenden Thema in der Mittelstimme. Die 2 Bücher sind sehr interessant und belehrend.

Nachträge zur Totenliste vom Jahre 1887

von **E. Kastner** und **K. Lüstner.**

Barbieri-Nini, st. den 28. Nov. 1887 in Florenz.

Dekner, nicht Deckner, geb. um 1839/9., denn 1854 erhielt sie nach eigener Aussage als 15jähriges Mädchen (Virtuosin) ein Albumblatt von A. Rubinstein. K.

Dellannoy. Sein Name ist eigentlich De Lannoy, die zwei l daher falsch. K. Er war am 25. Sept. 1828 in Lille geb. L.

Dill, Ludwig, Dichter und Komponist, geb. um 1812, gest. 1887 in Durlach.

Dorrego, soll D'Orrego heifsen. K.

Fahrbach, war Flötist. K.

Ferni, Francesco, Vater der Schwestern Ferni. K.

Fioravanti, geb. 1820.

Fischer, Ernst, geb. 22. Mai 1817 in Haselbach b. Landshut in Schlesien, gest. 21. März 1887 in Glogau, Kgl. Musikdirektor, Organist, Verfasser von die Pflege der Orgel und Komponist von Orgelstücken.

Fischetti, geb. 28. Febr. 1830 zu Martina-Franco.

Götze, Karl, st. den 14. Jan. abends 6¾ Uhr. (Nekrolog in Deutsche Bühnengenossenschaft 1887 p. 63.)

Goulomy, J. L. Die Zeitungen schreiben Gulomy, was falsch ist. Meine Nachricht stammt aus sicherer Privatquelle. E.

Guaranta, Constantino, dramatischer Komponist, geb. 1814 in Brescia und gest. 31. Mai 1887 ebd.

Hauser, Misca, st. den 9. Dez. L.

Kaps, E. Instrumentenmacher (Pianoforte) in Dresden, st. 11. Febr. 1887 ebd.

Krieger, Ferdinand, Oberlehrer in München, geb. 8. Juni 1843 zu Walershof, gest. 7. März 1887 zu München. Schrieb die Elemente des Musikunterrichtes, Orgelkompositionen u. a.

Kufferath, Maurice, ist im Ménestrel fälschlich als tot angesagt und wird als boshafter Witz bezeichnet.

Lambert-Masson heifst **Lambert Massart** und ist daher unter **Massart** zu streichen. Die Daten unter Lambert-Masson sind richtig. L.

Lecouppey, Félix, Prof. am Conservat. in Paris für das Klavierspiel, geb. 14. April 1811 in Paris und gest. 5. Juli 1887 ebd. L.

Lüstner, Georg, war nicht Kapellmeister in Wiesbaden, sondern lebte seit 15 Jahren in Berlin. L.

Mangold, K. G., st. am 1. Nov. L.

Massol, heifst Jean-Etienne-Auguste. L.

Michaelis, Gustav, geb. 23. Jan. 1828 zu Ballenstedt. L.

Michaelis, Theodor, Bruder des Gustav, geb. 15. März 1831 zu Ballenstedt, gest. 17. Nov. in Hamburg (Deutsche Bühnengenoss. 1887 p. 662).

Mühlenbruch, Heinrich, ehemaliger Musikdir. am Schweriner Hoftheater, st. Mitte Juli 1887 zu Wismar.

Sarti, Gualterio (nicht Gustav), geb. 1867.

Tamplin (nicht Templin), st. 23 Jahr alt.

Walcker, Ph., ist zu streichen. Er ist derselbe wie der weiterhin verzeichnete Welcker. L.

Wehle, Charles, ist bereits 1883 gest., siehe Monatsh. 1884 p. 119. L.

Westerstrand (nicht Westertrand). Sie starb den 1. Nov. 1887 in Södermanland. L.

Witt, Joseph von Filek, geb. 1843, gest. 16. Sept. 1887 in Berlin. Nekrolog in Deutsche Bühnengenoss. 1887, p. 498.

Anzeigen historischer Werke.

Analecta hymnica medii aevi. I. Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts nach Handschriften aus Prag, Jistebnicz, Wittingau, Hohenfurt und Tegernsee, herausgegeben von *Guido Maria Dreves.* Leipzig. Fues' Verlag (R. Reisland). 1886. 203 S. 8⁰. Preis 6 M.

Das Buch enthält mittellateinische Poesieen, die auf slavischem Boden entstanden sind, eingeteilt in Leiche (No. 1—50), Lieder (51—147), Rufe (148—183) und Lieder auf böhmische Volksweisen (184—216). Die Texte sind mit kritischen Anmerkungen versehen, worin u. a. auf die durch Mone, Wackernagel etc. bereits publizierten Texte hingewiesen wird.

Die Melodien der lateinischen Lieder stehen, wie der Verfasser bemerkt, in einem bisher wenig erforschten Zusammenhange wie einerseits mit dem lateinischen Choral, so andrerseits mit dem geistlichen und weltlichen Volksliede, und zwar nicht blofs mit dem böhmischen, sondern auch mit dem deutschen. Aus den Angaben S. 36 und anderwärts (Kirchenmusik. Jahrbuch 1887 S. 26 ff.) geht hervor, dass die Singweisen unserer uralten deutschen Lieder „Christ ist erstanden" und „Nun bitten wir den h. Geist" bis jetzt ihre älteste Quelle in der Jistebniczer Handschrift aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts haben.

Sehr dankenswert ist die Zugabe von 26 Singweisen, worunter fünf zweistimmige Sätze sich befinden. Man vergleiche übrigens No. 13 „Dies est laetitiae“ mit No. 43 in Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied 1886. I. Bd., ferner No. 21 „Resurrexit hodie“ mit No. 260 daselbst, No. 6 „Nunc angelorum gloria“ mit No. 46 daselbst. No. 26 „Surgit in hac dio“ mit dem im II. Bande meines Werkes mitgeteilten Marienliede No. 16. Unter No. 9 teilt Dreves eine Singweise zu dem Husz'schen Liede, „Jesus Christus nostra salus“ mit. Darnach hätten wir jetzt drei bekannte Melodien zu diesem Liede. Leisentrit giebt eine, welche er die „alte“ nennt (vgl. das oben gen. Werk I, 360). Diese fand ich später in den von Pothier herausgegebenen Hymni, Solesmis 1885, zu dem lateinischen Liede „Jesus dulcis amor meus“. Die Singweise im Brüdergesangbuch 1531 (daselbst I, 381) stimmt nur im Anfange mit der von Dreves gegebenen überein. Welches ist nun die ursprüngliche Melodie? Vielleicht kann einer von unsern Lesern Auskunft geben.

Analecta hymnica medii aevi II. Hymnarius Moissiacensis. Das Hymnar der Abtei Moissac im 10. Jahrhundert. Herausgegeben von *G. M. Dreves.* Leipzig. Fues' Verlag (R. Reisland). 1886. 174 S. 8. Preis 5 M.

Bereits nach anderthalb Jahren liefs der Verfasser der I. Abteilung der Analecta hymnica die zweite folgen. Sie enthält die Hymnen des Hymnars der Abtei Moissac (im südlichen Frankreich), einer Handschrift des X. Jahrhunderts. Die Inedita dieses Codex bilden ein starkes Drittel des Gesamtinhaltes. Dennoch liefs der Verfasser auch die bei Daniel Mone etc. bereits gedruckten Hymnen nochmals mit abdrucken. Das hohe Alter seiner Handschrift und die bedeutenden Abweichungen rechtfertigen dieses Verfahren vollauf.

Beigegeben sind 27 geistliche Scholarenlieder aus einer Handschrift des ehemaligen Cistercienserklosters Camp am Niederrhein aus dem 14. resp. 15. Jahrhundert und 41 Lieder einer Wischrader Handschrift (Cantiones Wissegradenses aus dem 15. Jahrhundert) die noch zu den „Cantiones Bohemicae“ gehören.

Höchst interessant ist der Versuch des Verfassers, die 25 Singweisen des Codex von Moissac aus den Neumen zu entziffern. Bei einer Anzahl von Melodien war diese Arbeit nicht sehr schwierig, da spätere Handschriften und Drucke helfen konnten. Wo aber solche fehlten, hatte die Entzifferung ihre Schwierigkeiten, denn „in neumis nulla certitudo“ sagt Joh. Cotto im 11. Jahrhundert. Wie wir aus den beigegebenen Facsimiles ersehen, handelt es sich in dem Codex von Moissac um die „Punkt-Neumen“ (notation en points superposés). Die Punkte sind so exakt über die Texte geschrieben, dass man mit einem Lineal die fehlenden Linien ziehen kann. Auf diese Weise gelang es Dreves, die Intervalle nach dem Augenmafse festzustellen. Nun fehlte aber noch der Schlüssel resp. die Tonart, welche die Melodie aufschliefsen musste. Diese fand Dreves dadurch, dass er den Umfang und die charakteristischen Intervalle der alten

Tonarten zu Rate zog und auf die schlüssellosen Notenreihen applizierte. Eine absolute Sicherheit bieten diese letztern Übertragungen zwar nicht, aber einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit dürfen sie beanspruchen.

Lateinische Hymnen des Mittelalters. Als Nachtrag zu den Hymnensammlungen von Daniel, Mone, Vilmar und G. Morel aus Handschriften und Incunabeln herausgegeben von *F. W. E. Roth.* Augsburg. Schmid. 1887. X und 165 S. 8. Preis 4 M.

Diese Sammlung hat nach der Angabe des Verfassers zweierlei Absicht: vor allem soll sie Ungedrucktes liefern, sodann Lesarten zu früheren Abdrücken als Berichtigung und Feststellung des Erscheinens von Hymnen. Sie zählt 436 Nummern 256 davon geben Varianten zu bereits gedruckten Hymnen. Von den übrig bleibenden 180 Nummern sind 48 Kopfstücke der Handschrift 1037, welche Anfangszeilen von Stücken in Reimprosa enthalten, als wertlos abzuziehen, außerdem noch 24 Bruchstücke. Es bleiben dann noch 108 Nummern übrig. Von diesen sind 30 bei Kehrein, Wackernagel und Mone bereits gedruckt. Es wären also nur 78 eigentlich ungedruckte Hymnen etc. vorhanden. Die wertvollsten darunter gehören der Handschrift 2777 Liber monasterii sancti Jacobi Leodiensis aus dem 13./14. Jahrhundert an. Dass der Verfasser eine große Zahl seiner Hymnen für ungedruckt hält, hat namentlich darin seinen Grund, dass er die Sammlung von Kehrein und den I. Band von Wackernagel's Kirchenlied ignoriert hat. Hätte er sich diese beiden Sammlungen gut angesehen, so würde er gefunden haben, dass er Quellen benutzt hat, welche den von Kehrein und Wackernagel benutzten nicht sehr fern stehen. So citiert Roth Mainzer Missalia aus den Jahren 1493 und 1497; Wackernagel solche aus den Jahren 1482 und 1497; Roth Cölner Missalia aus den Jahren 1481 und 1498; Kehrein solche aus den Jahren 1504 und 1520.

Für das Neue was Roth bringt, sowie für viele Varianten wird ihm jeder Freund der lateinischen Hymnendichtung und namentlich der spätere Verfasser eines neuen „Thesaurus hymnologicus" dankbar sein, obschon Varianten zu den Hymnen des Ambrosius, Sedulius und Fortunatus aus so später Zeit (15. Jahrhundert) doch wohl nicht viel zu bedeuten haben. Melodien enthält das Buch von Roth nicht, wohl aber Angaben, ob in den betreffenden Quellen solche den Texten beigegeben sind.

Niederkrüchten. **W. Bäumker.**

Mitteilungen.

* Nachrichten über *Melchior Vulpius* († 1616) zu Weimar. Vulpius Anstellung als Kantor in Weimar wurde bisher mit dem Jahre 1600 angenommen; dies wird durch seine eigene Angabe (Brief vom 9. April 1601 an den Administrator Kursachsens: K. S. Hauptstaatsarchiv: Loc. 8844, Vol. II, Bl. 108/9) widerlegt,

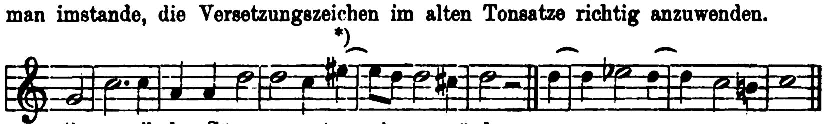
denn damals war er bereits „fünf Jahre" in der betreffenden Stellung. An gedachtem Tage suchte er um ein Druckprivileg für seine vier- und mehrstimmigen Motetten, deren Texte aus „den Psalmen und den . . . Sonntagsevangelien" genommen waren, nach. Vorher hatte er sich bereits um ein Ksls. Privileg beworben: sein bezügliches Schreiben war aber „verlegt" worden. Unterm 2. Mai 1606 wurde ihm das erbetene Privilegium auf zehn Jahre hinaus verliehen (l. c. Bl. 107) und unterm 23. Aug. 1611 verlängerte Kurfürst Johann Georg I. zu Sachsen dasselbe auf weitere zehn Jahre (Arch. cit. Loc. 10024 Priv. f. d. Kantor pp. 1611), indem er es auch auf V.'s künftige geistliche Kompositionen, deren V., wie er schon 1601 schrieb, „in Vorrat" hatte, ausdehnte. Gleichzeitig wurde ihm aufgegeben für genaue Korrektur und zierlichsten Druck — auf gutem Papiere — des Opus zu sorgen. Der Goetheforschung bleibt überlassen zu erörtern, ob zwischen dem Kantor V. und Goethe's Frau eine verwandtschaftliche Beziehung — und welche — besteht. In Weimar hat sich etwas darüber nicht ermitteln lassen und bringt das „evangelische Zion" (Ms. des 18. Jahrhunderts zu W.), pag. 113 sogar die irrige Nachricht, V. sei 1614 nach Weimar gekommen. Theodor Distel.

* Die Einführung des Hiller'schen Choralbuchs in Kursachsen (1793). Unterm 15. Mai 1793 schrieb *Johann Adam Hiller*, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, an den Kurfürsten Friedrich August zu Sachsen (Orig. K. S. Hauptstaatsarchiv III, 24 fol. 70e, No. 88, Bll. 18 ff.), dass er seit mehreren Jahren die in der evangelischen Kirche eingeführten alten Choralmelodien berichtige, bezw. mit einigen neuen Melodien vermehre, sowie um den Orgelspielern und Schullehrern Anleitung zu geben, ein Werk: „Allgemeines Choralmelodienbuch für Kirchen und Schulen, auch zum Privatgebrauch u. s. w." gefertigt habe. Das in Frage kommende Buch enthalte, bemerkt H. weiter, gegen 250 Melodien, die vier Singstimmen seien darin auf zwei Linien zusammengezogen, so dass für Singchöre jede Stimme deutlich darinnen enthalten sei und der Orgelspieler sich in geteiltem Accompagnement darnach üben könne. Schliefslich bittet H. den Kurfürsten, dass das Choralbuch um 2 Thaler aus den Kirchenvermögen allerorts im Lande angeschafft werde und stellt auf je 10 Exemplare ein Freiexemplar in Aussicht. Unterm 29. „März" (?) 1793 hatte der Kurfürst das Gesuch H.'s genehmigt: er befahl den Consistorien zu Leipzig und Wittenberg, Weiteres zu verfügen.

Dresden. Theodor Distel.

* Die unlängst im Druck erschienenen Verhandlungen der diesjährigen (39.) Philologenversammlung enthalten u. a. den Vortrag über die musischen Festspiele der Griechen, mit welchem der auf dem Gebiete der antiken Musikforschung wohl bekannte Oberlehrer Dr. Karl von Jan die Teilnehmer jener Versammlung in hohem Grade zu fesseln wusste. Auf Grund der neueren und neuesten Forschungen erfahren darin die Fragen: Wie wurde das grofse pythische Fest in Delphi gefeiert? Gab es an anderen Orten ähnliche Feste? Welche Gattungen der Dicht-, Sanges- und instrumentalen Kunst waren zum Wettkampf zugelassen und in welcher Reihenfolge traten sie auf? eine ebenso gediegene wie anregende, mehrfach neue Anschauungen begründende Behandlung. Eine nach den wichtigsten Berichten von musischen Wettkämpfen angefertigte Übersichtstafel über die in den vier Abteilungen der letztern beschäftigten Mitwirkenden und eine gelungene Wiedergabe eines auf dem alten Begräbnisplatze von Kyrene befindlichen Wandgemäldes, das jene Angaben bestätigt, bisher aber für diese Zwecke keine entsprechende Berücksichtigung fand, sind der wertvollen Arbeit beigegeben. *H. L.*

* Um mit nochmaligen Beweisen die auf S. 76 ausgesprochene Grundregel bei der Anwendung von Versetzungszeichen im alten Tonsatze zu belegen, nämlich: Nicht der Zusammenklang, also die Akkordfolge nach unseren Begriffen, bedingt das Versetzungszeichen, sondern die melodische Führung jeder einzelnen Stimme für sich, mögen folgende Beispiele aus Eccard's Neue Lieder mit 5 und 4 Stimmen, Königsberg 1589, dienen. Nur durch eine genaue Beobachtung dieser Regel ist man imstande, die Versetzungszeichen im alten Tonsatze richtig anzuwenden.
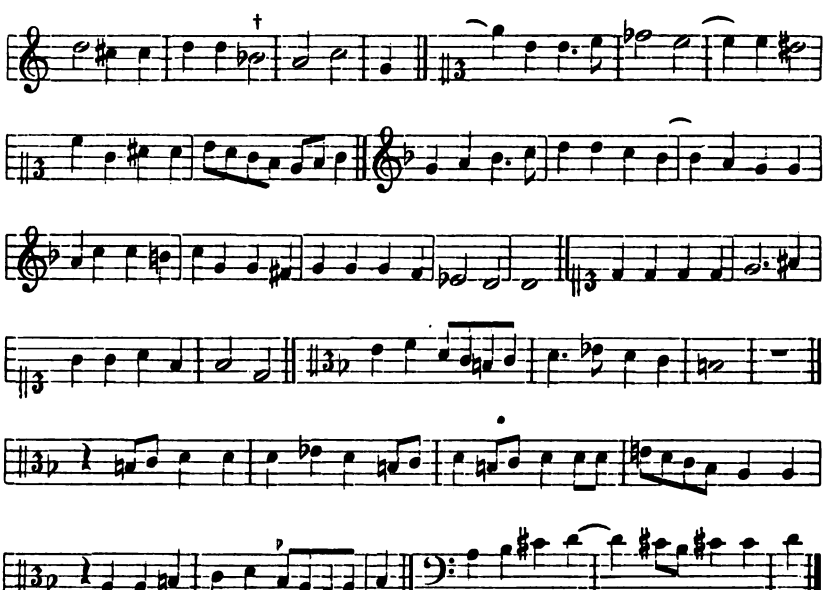


*) e, weil der Sänger sonst es singen würde.





**) selbst nach einer Pause.



* Herr Wilh. Bäumker hat in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 4. Jahrg. S. 153 eine Sammlung niederländischer geistlicher Lieder nebst ihren Singweisen aus Hds. des 15. Jahrh. veröffentlicht. Die Herausgabe zeugt von grofser Sorgfalt und historischem Wissen, beweist aber wiederum, dass den Niederländern der Sinn für den symmetrischen und periodischen Aufbau einer Melodie versagt war. Diese Beobachtung kann man an den Souter Liedekens, an dem Duytsch Musyck Boeck (1572) und an den vorliegenden geistlichen Lied-Melodieen mit unumstöfslicher

Gewissheit machen. Jeder Vers ist mit einer mehr oder weniger melodischen Tonfolge versehen und die Wiederholung der Melodie der ersten Verse ist schon eine Ausnahme. Im übrigen weiſs der eine Vers nichts vom anderen. Wie anders muten uns die Lied-Melodieen der Deutschen im 15. Jahrh. an. Es seien nur die zwei Lieder „Wo soll ich mich hinkehren, ich armes Brüderlein“ (Forster II, No. 57) und „Mein Freud mocht sich wohl mehren“ (Buxheimer Orgelbuch, Neudruck p. 48) erwähnt. Hier verbindet sich eine innige melodische Erfindung mit äuſserer Form und Modulation zu einem kleinen Kunstwerke. Als die Niederländer in der Mitte des 16. Jahrh. in Deutschland festen Fuſs fassten, bemächtigten sie sich auch des deutschen Liedes und ruinierten es. Sie waren nicht einmal imstande die Schönheit desselben zu erkennen und zu erfassen. Nur Mattheus le Maistre vertiefte sich in das deutsche geistliche Lied und schuf zu dessen Melodien mehrstimmige Kunstwerke, die ihren bleibenden Wert haben und in der niederländischen Kompositionsweise einzig dastehen. (Obige Sammlung erschien auch im Einzeldruck bei Breitkopf & Härtel zum Preise von 6 M.)

* Bezüglich der Anfrage in No. 7 der Monatshefte, wann man sich im gregorianischen Chorale der schwarzen Mensuralnote bedient habe etc. zur Antwort:

Aus der sogenannten Punktneumenschrift und vielleicht noch mehr aus der lateinischen Accentneumenschrift entstand nach und nach die Quadratnotenschrift und aus der gotischen Accentneumenschrift die Schrift der Fliegenfüſse und die aus dieser durch Verstärkung entstandene Hufnagelschrift. Diese beiden Gattungen, Quadratnoten und Fliegenfüſse, und später Quadratnoten und Hufnagelschrift, bestanden neben einander bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Bei Couss. Scr. IV. S. 45 sagt Johannes Tinctoris: „Notae vero incerti valoris sunt illae, quae nullo regulari valore sunt limitatae; cuiusmodi sunt quibus in plano canto utimur, quarum quidem forma interdum est similis formae longae, brevis et semibrevis et interdum dissimilis, ita quod pedes muscarum a plerisque nominantur etc.“ Auch später in den Drucken finden sich beide Notengattungen nebeneinander; z. B. die 1488 gedruckten Flores Musicae des Hugo von Reutlingen haben die Hufnagelschrift; Gafors Musicae pract. etc. von 1496 (soviel ich mich erinnere) hat Quadratnoten; die Margarita philos. (1503) von Georg Reischius hat Hufnagelschrift; Missale Lugdini und ebenso Missale Venetiis, beide von 1560, haben Quadratnoten; eine Mainzer Agenda von 1598 hat Hufnagelschrift und ebenso noch ein Compendium Resp. et Antiph. Coloniae Agr. von 1784.

In der Quadratnotenschrift wird der Punkt zur Brevis und die Virga zur Longa. „Morosa longa vocatur, quae prius virga dicitur nota, scilicet quadrata cum tractu a parte dextra. Velox vero vocatur brevis, quae prius dicitur punctus, figura scilicet quadrate“ sagt Walter Odington bei Couss. I. 235. Podatus, Clivis, Torculus und Porrectus werden zu Ligaturen, wie sie Glarean in seinem Dedacach. I. Kap. 4 nach Gafor beschreibt und als alte Schreibweise bezeichnet. Die Erklärung des Proprietas bei den ältesten Mensuralisten spricht deutlich dafür, dass diese Verbindungen aus der Musica plana in die Mensuralmusik hinübergenommen wurden. „Proprietas est nota primariae inventionis ligaturae plana musica data in principio illius“, sagt Franco. Behielten nämlich in der Mensuralmusik diese Notengruppen die in der musica plana gegebene eigentümliche Gestalt, so hieſsen sie cum proprietate; wurde jedoch die im cantus planus übliche Schreibweise dieser Notengruppen verändert, z. B. dadurch, dass man den Podatus mit einer geschwänzten Note oder die Clivis mit einer einfachen Quadratnote beginnen lieſs, so verlor die

Ligatur ihre eigentümliche Gestalt, ihre Proprietas, und hiefs sine proprietate. So sagt auch Franco bei Couss. I. 124: Omnis ligatura descendens tractum habens a primo puncto descendentem a parte sinistra, cum proprietate dicitur, eo quod sic in plana musica figuratur.

Trier. P. Bohn.

* Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden. 34. Vereinsjahr 1887 bis 1888. Dresden, gedr. von Lommatsch (Schröer). 8°. 61 S. Der Verein hält sich auf gleicher Höhe und erstreckt seine Wirksamkeit nicht nur nach innen, sondern auch nach aufsen. Er veranstaltete z. B. 18 Konzerte teils im engeren Kreise, teils in öffentlicher Aufführung. Seine Bibliothek umfasst jetzt 2033 Nrn. Für Neuanschaffung wurden im vergangenen Vereinsjahre 635 M ausgegeben. Alle neuen Gesamtausgaben alter und neuerer Meister besitzt er, oder ist darauf subskribiert. Möchten andere Vereine demselben nachstreben und sich seine Thätigkeit zum Muster nehmen.

* Vom Kataloge des Liceo musicale zu Bologna liegt bereits die 2. Lieferung vor, die bis zur Seite 128 reicht. Der Reichtum an Werken in allen musikwissenschaftlichen Fächern bis zur Neuzeit ist wahrhaft überraschend. Wir möchten uns aber an die Redaktion des Kataloges die ergebenste Bitte erlauben, die Titel mit deutschem Wortlaute genauer zu kontrollieren. Haberl's Cäcilien-Kalender S. 115, Lobwasser's Psalmen S. 7 u. a. weisen Fehler auf, wie sie in einem solchen Werke nicht vorkommen dürften. Der Redakteur dieser Blätter ist gern erbötig eine Korrektur der deutschen Titel gratis zu lesen, nur im Interesse der Sache.

* No. 814 des Antiquarischen Bücherlagers von *Kirchhoff & Wigand* in Leipzig, Marienstr. 19 enthält 1238 Nrn. theoretische und praktische Musik, auch Opern und Oratorien in besonderer Abteilung aus dem 18. und 19. Jahrh.

* 191. Katalog des antiquarischen Lagers von *Albert Cohn* in Berlin W. 53 Mohrenstr. Enthält Autographe, darunter auch einige von Komponisten.

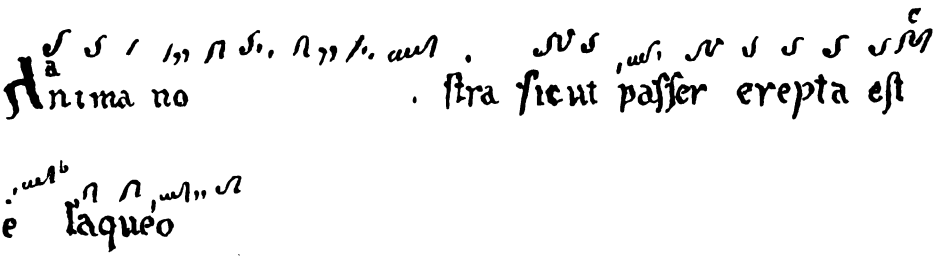
* Mitteilungen der Musikalienhandlung von *Breitkopf & Härtel* in Leipzig, No. 25, September, 1888. Die Verlagshandlung kündigt eine neue vollständige korrekte und billige Ausgabe der Werke Beethoven's an, die um 46 neu aufgefundene Kompositionen vermehrt ist. Die Palestrina-Ausgabe ist bis zum 24. Bande fortgeschritten. Im Jahre 1891 soll sie vollendet sein und im ganzen 32 Bände umfassen. Sämtliche Werke von Heinr. Schütz sind bis zum 6. Bd. erschienen. Franz Schubert's Werke schreiten regelmäfsig weiter. Von Seb. Bach's Werken wird der 35. Jahrg. angekündigt.

* Hierbei 1 Beilage: Das Buxheimer Orgelbuch, Bog. 12 u. 13.

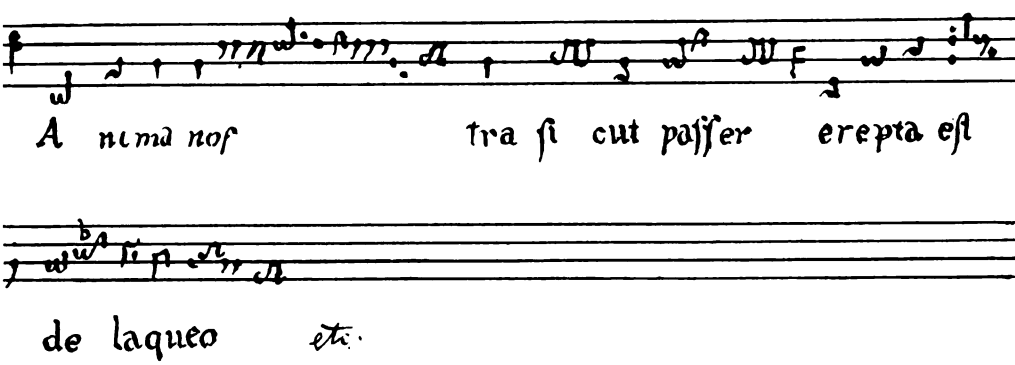
Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Facsimile zu S. 170.

Aus einem Gradualfragmente.



Nach guidonischer Notation.



MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XX. Jahrgang.
1888.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.
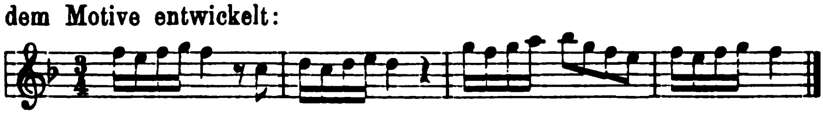
Die Sonate.

Vorstudien zur Entstehung der Form.

(Rob. Eitner.)

(Schluss.)

Den Preis von allen vorliegenden Sonaten gebührt aber einer von *Giuseppe Antonio Paganelli.* Nicht ihrer Form, sondern des Inhalts wegen. Paganelli lebte nach Gerber von 1733 ab in Augsburg, schrieb für die dortige italienische Truppe Opern, komponierte Cantaten und viel Kammermusik, die bis 1756 in Augsburg, Nürnberg, Amsterdam und Paris erschienen. Seine musikalische Empfindungs- und Ausdrucksweise ist so völlig deutsch und mahnt nirgends an sein italienisches Vaterland, dass man annehmen muss, er habe sich anhaltend schon in jungen Jahren in Deutschland aufgehalten. Sogar die dünne armselige Begleitung ist echt deutsch, denn seine Landsleute haben sich eine solche Magerkeit nie zu Schulden kommen lassen. Weshalb er aber den Preis verdient, das ist um seiner Themenbildung und die auffallende Ähnlichkeit mit Mozart's lieblicher Ausdrucksweise. Auch taucht hier zum erstenmale ein Thema auf, welches sich in echt Mozart'scher Weise aus dem Motive entwickelt:



Die Begleitung besteht aus Mozart'schen gebrochenen Dreiklangsfiguren, die er fleifsig, oft zum Übermafse gebraucht. Der 1. Satz

besteht aus 2 Themen mit Schlussgedanken. Der 2. Teil aus der einfachen Benützung des Hauptthemas und der Wiederholung des 2. Themas, nähert sich also noch der alten Form. So lange man nicht verstand, den 2. Teil mit einer modulatorisch kontrapunktischen Durchführung aus Motiven des 1. und 2. Themas auszufüllen, so lange stand der 3. Teil in einem untergeordneten Verhältnis zum ersten. Der zweite Satz, ein Andantino in B-dur, ist in der Form dem ersten Satze gleich. Die Verwandtschaft mit Mozart ist auch hier wieder täuschend. Der letzte Satz, im Tempo di Menuetto, steht wieder in Fdur. Das Thema ist eine weit ausgesponnene Melodie, dessen zweites Thema dem ersten zu sehr gleicht. Der zweite Teil beginnt mit einer Wiederholung des ersten Themas auf der Dominante, dem bald darauf die Teilwiederholung folgt. Die Begleitungsstimmen sind noch armseliger wie im ersten Satze und die mit kleinen Noten vom Herausgeber hinzugefügten Füllstimmen treffen nicht immer das Richtige.

Wenn ich hier eine Sonate aus einer anderen Sammlung von derselben Verlagshandlung einfüge („Aus alten Zeiten. Sammlung kleiner Stücke alter Meister für die Violine bearbeitet und mit Pianoforte-Begleitung versehen von Hugo Wehrle"), so geschieht es, um das beste Stück, was mir bis jetzt von *Wilhelm Friedemann Bach* vor Augen gekommen ist, weiter bekannt zu machen. Die Sonate ist für Klavier allein ursprünglich geschrieben und erschien im Selbstverlage des Komponisten als er in Halle lebte. Gerber bezeichnet sie mit der Jahreszahl 1739, was falsch ist, da er erst 1747 die Anstellung in Halle erhielt und bis 1767 darin verblieb. Die Sonate überragt um ein Bedeutendes alle damaligen Sonatenerzeugnisse und der alte Bach hatte sehr recht, wenn er seinen ältesten Sohn als ein bedeutendes Genie erklärte und den Emanuel Jura studieren liefs, weil er zum Musiker nichts tauge. Dass es anders gekommen, ist nicht seine Schuld. Die Sonate ist in knapper, aber äufserst symmetrischer Form gehalten. Der erste Teil des ersten Satzes besteht aus zwei Themen; der zweite Teil setzt mit dem Hauptthema in Bdur ein, spinnt es wenige Takte aus und lässt dann das zweite Thema folgen. Nach 15½ Takten kehrt das erste Thema in der Haupttonart wieder und geht mit Abkürzungen zum zweiten über, welches dann nach 12 Takten in den Schluss überleitet. Der zweite Satz steht in Cmoll, Larghetto, mit breiter getragener Melodie. Dreimal kehrt die Melodie mit eingefügten Zwischensätzen wieder, stets in einer anderen Tonart. Die Form ist frei gewählt. Diesem folgt der Schlusssatz, ein Allegro in der Haupttonart. Eine Teilung durch Teilzeichen findet hier nicht statt,

doch ist die Form fast dieselbe wie im ersten Satze. Der zweite Teil setzt mit dem Hauptthema auf der Dominantentonart ein und führt es in 16 Takten frei weiter. Im 17. setzt das zweite Thema in Asdur ein, leitet dann nach Esdur über und schliefst nach 12 Takten. Beide Schlüsse, sowohl im ersten als letzten Satze erscheinen übereilt und hat deshalb der Herausgeber in recht geschickter Weise aus den Motiven einen verlängerten Schluss angehängt. Da er ihn selbst als eigenen Zusatz bezeichnet, so bleibt das Original unverletzt. Die Sonate unterscheidet sich im Inhalt und in der Ebenmäfsigkeit der Form so wesentlich von allen Übrigen, dass sie hoch über alle hinwegragt, besonders über die Machwerke seines Bruders Emanuel. Es wäre interessant die Zeit der Entstehung der Sonate zu kennen. Der Originaltitel lautet: Sonate pour le Clavecin ded. à son Excell. Monseig. de Keiserling .... Im Verlag zu haben 1. beim Autor in Halle, 2. bey dessen Herrn Vater in Leipzig, und 3. dessen Bruder in Berlin. Da Friedemann, wie bereits gesagt, erst 1747 nach Halle kam und sein Vater 1750 starb, so kann sie nur in den 4 Jahren von 1747 bis 1750 erschienen sein.

Die in der Sammlung „Alte Meister" im 2. Bande, Nr. 24 aufgenommene Sonate von Friedem. Bach dagegen, hält einen Vergleich mit obiger in keiner Weise aus. Sie steht in Cdur. Die Themen sind durchweg so unbedeutend, dass man sie kaum für Themen erklären kann. Der erste Teil des ersten Satzes hat deren zwei. Die Durchführung umfasst sie beide und ist in breiter Weise ausgesponnen, dagegen besteht der dritte Teil, die Wiederholung des ersten Teils, nur aus dem ersten Thema, welches schon im 14. Takte den Satz abschliefst. Das folgende Grave, in Cmoll, nur 10 Takte lang, tritt mehr wie eine Einleitung zum letzten Satze auf, der wieder in der Haupttonart steht und die vollendete erste Sonatensatzform in guten Verhältnissen zu einander zeigt. Wären die Themen nicht so unbedeutend, dann könnte der Satz als Muster dienen. Friedemann's harmonische Behandlung ist bis auf wenige Stellen nicht so mager als die seines Bruders Emanuel, doch nicht so reich und lebendig behandelt wie die der Italiener.

Johann Heinrich Rolle's Sonate in Esdur, die aus derselben Zeit herzurühren scheint, ist zwar auch in den Themen nicht bedeutend, doch frisch und fliefsend geschrieben. Die harmonische Behandlung sogar recht voll und lebendig, ohne Benützung der späteren trommelartigen Begleitungsfiguren. Die Verhältnisse der einzelnen Teile im ersten Satze sind bis auf den dritten Teil, die Wiederholung, eben-

mäfsig, da er aber zur Durchführung nur das erste Thema mit seiner weiteren Ausspinnung benützt, auch die Modulation nicht mannigfaltig genug ist, so wiederholt er im dritten Teile nur den letzten Abschnitt des ersten Teils. Der zweite Satz steht in Cmoll in der zweimal zweiteiligen Form und ist zwar in den Verhältnissen zu einander recht ebenmäfsig behandelt, doch der Adagio-Charakter, durch die vielen schnellen Noten mit denen schon das erste Thema überladen ist, völlig verwischt, auch die Erfindung zu unbedeutend. Der beste Satz ist der letzte, der durch seine lebendigen Themen einen frischen Eindruck macht und durch eine geschickte kontrapunktische Behandlung der Stimmen das Interesse erhöht. Die Form ist diejenige des ersten Satzes, doch der dritte Teil völlig verwischt, da er nach einer sehr langweiligen Durchführung, die gar keine Durchführung ist, sondern sich mit Akkordbrechungen beschäftigt, in denen zweimal das Hauptthema in gröfseren Zwischenräumen in Cmoll auftritt, erst in den letzten 11 Takten das Hauptthema in der Haupttonart wiederholt und mit den Schlusstakten des ersten Teils schliefst. Der Mangel einer modulatorisch kontrapunktisch behandelten Themenbearbeitung ist auch hier wieder an dem Missglücken schuld.*)

Wir gelangen nun zur dritten Gruppe, den Altersgenossen Mozart's. Die deutschen Komponisten dieser Zeit sind zum Teil entsetzlich langweilig und im Satze so dürftig und armselig, dass man wenig Freude daran hat. Der bedeutendste ist ohne Frage *Johann Christian Bach*, der Mailänder oder Londoner genannt. Die künstlerische Erbschaft seines Vaters und das belebende Element der italienischen Musik sind für ihn zum besten Einflusse geworden. Seine Sonate in Cmoll tritt zwar aus der gebräuchlichen Form heraus: Adagio, Fuge, Allegretto im Tempo di Gavotta, doch ist seine Musik eines Mozart's würdig. Der Adagiosatz erinnert sogar lebhaft an Mozart'sche Musik. Der italienische Aufenthalt hat ihm die Zimperlichkeit der damaligen deutschen Empfindsamkeit gründlich ausgetrieben und seine treffliche Erfindungsgabe kleidet er in ein reich geschmücktes Kleid. Selbst der letzte Satz, der so ganz deutsch gemütlich ist, entbehrt nicht des harmonischen Schmuckes, den die Deutschen damals so ganz zu ver-

---

*) Da von Leopold Mozart keine Sonate aufgenommen ist, so setze ich hier das Urteil Faifst's über ihn her. Er sagt (a. a. O. Bd. 26 p. 82): „L. M." steht dem Stile Em. Bach's schon ziemlich fern, seine Sonaten nähern sich viel mehr denen der folgenden Periode (Moz. lebte von 1719—1787). Man meint in der That schon seinen grofsen Sohn zu hören, so stark ist die Ähnlichkeit in der Haltung und im Geiste."

schmähen schienen.*) Auch *Joh. Wilh. Hässler*'s Erfindungsgabe ist nicht unbedeutend und er versteht gut auszuschmücken. Die vorliegende Sonate in Amoll, mit ihrem hübschen sinnvollen Hauptthema, in das er sich aber selbst so verliebt zu haben scheint, dass er der Form ganz vergisst, zeigt infolge dessen wenig Symmetrie. Dreimal schliefst er in Amoll mit vollkommenem Schluss und setzt jedesmal mit neuen Motiven ein, während der Abschluss wie ein Refrain mit dem Hauptthema schliefst. Ebenso formlos ist das Largo, nur der letzte Satz schliefst sich der ersten Satzform an, doch auch nicht genau, denn die Wiederholung im zweiten Teile steht nicht in der Haupttonart, sondern in der Paralleltonart Cdur. Man sieht, dass erst ein Mozart der schwankenden Form Festigkeit und Lebensfähigkeit einhauchen musste ehe die kleinen Geister darin erstarken konnten.

Fräulein *Marianne* oder *Marie Anna Martinez* in Wien, Haydn's Liebling, ist mit zwei Sonaten in E- und Adur vertreten. Die in Edur zeichnet sich durch Frische und Lebendigkeit aus und zeigt ein feuriges Naturell, gepaart mit leichter Erfindungsgabe. Die Form ist schwankend, das zweite Thema stiefmütterlich gegen das erste behandelt und der zweite Teil zeigt nach der Durchführung nur eine flüchtige Wiederholung des ersten Themas. Das Andante steht in der zweimal zweiteiligen Form und die Dürftigkeit der Harmonie — man könnnte fast glauben man fügte damals die Mittelstimme nach freiem Ermessen hinzu wie bei der Begleitung ihrer Lieder und Solopiecen — lässt jegliches Gefühl für Wohlklang vermissen. Der letzte Satz ist in ähnlicher Form wie der erste behandelt. Die andere Sonate in Adur zeichnet sich durch gleiche Frische aus; die Form ist ähnlich schwankend wie bei der ersten. Der zweite Satz, Adagio, ist mit Rondo überschrieben, doch ist die zweimal zweiteilige Form verwendet mit dem Teilungs- und Wiederholungszeichen in der Mitte und am Ende. Der letzte Satz im Tempo di Minuetto zeigt allein die richtige erste Satzform der Sonate in symmetrischer Innehaltung von drei Teilen.

Von den vorliegenden italienischen Sonaten von *Antonio Sacchini*,
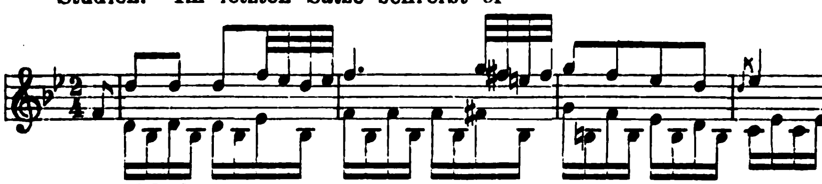
---

*) Prof. Faifst's Urteil über J. Chr. Bach trifft in der oben erwähnten Abhandlung mit dem meinigen völlig zusammen. Er schreibt Bd. 26 a. a. O. p. 88: „Am höchsten möchte der Verfasser die Sonaten von Joh. Christian Bach stellen (Six Sonates pour le Clavecin ou pianoforte. Berlin, Hummel, s. a. Kgl. B. Berl.) In ihnen waltet ein Feuer, eine Laune, Frische und Anmut, wie in keinem andern der oben angeführten Werke. Sie stehen in allem, auch in der Schreibart, den Sonaten von Haydn und Mozart fast ganz gleich".

Ferdinando Turini und *Giovanni Battista Grazioli*, ist die von *Sacchini* die unbedeutendste (Fdur). Die Mozart'sche gebrochene Dreiklangsfigur als Begleitung verfolgt uns durch alle drei Sätze. Die Themen sind sehr simpel, das Figurenwerk ohne Reiz, die Modulation in der Durchführung dagegen ist bei der innegehaltenen Kürze recht geschickt. Der erste Satz zeigt im zweiten Teil noch die unvollendete Form. Ein Adagio fehlt. Es folgt gleich der letzte Satz, der die Mozart'sche Sonatenform hat. *Turini*'s Sonate in Desdur ist in der Form den Morzart'schen völlig gleich. Seine Themen sind frisch und charakteristisch und haben einen feurigen Schwung, auch sind die beiden Themen als Gegensätze gut gewählt. Der zweite Satz hat die zweimal zweiteilige Form, sein Inhalt ist unbedeutend, das Gesangreiche fehlt gänzlich. Der letzte Satz ist prächtig und ganz in der leichten Art hingeworfen, die wir bei Mozart so oft finden und bewundern. *Grazioli*'s Sonate in Gdur kann man von einer Mozart'schen im Charakter des Gesanglichen und im Figurenwerk nicht unterscheiden. Man kann ihr wohl kein gröfseres Lob spenden und sie auch nicht besser charakterisieren. Hier vereinigt sich Melodie, ebenmäfsige Form, graziöse Figuren, Lebhaftigkeit und Lieblichkeit um sich zu einem kleinen Kunstwerke zu gestalten.

Mozart hat demnach weit mehr von den Italienern als von den Deutschen gelernt, das giebt diese Sammlung Sonaten so recht kund.

Cherubini's Sonate in Bdur macht einen wenig bedeutenden Eindruck und zeigt nach Mozart'schem Vorbilde ein nach jedem Thema sich sehr breit machendes Passagenwerk, welches auch Hummel, Mozart's Schüler, als einziges Erbteil zum Übermafs und Überdruss kultivierte. Der spätere Direktor des Pariser Konservatoriums giebt uns hier auch einen trefflichen Beweis seiner kontrapunktischen Studien. Im letzten Satze schreibt er



Mehul's Sonate op. 1, Nr. 3 dagegen (1763 geboren) ist frischweg und mit leichtem Sinne geschrieben. Das Formelle ist mit grofser Gewandtheit beherrscht, doch der Inhalt erinnert mehr an Konversations- als Kammermusik.

Das Resultat obiger Untersuchungen besteht in der Erkenntnis, dass die Sonate erst durch Mozart eine feste Gestalt erhielt. Bis

dahin schwankte man zwischen der einen und anderen Form, die teils dem Hauptmotiv einen unverhältnismäfsigen Raum gestattete, teils die Symmetrie der Satzteile beeinträchtigte. Ebenso tritt die Themenbildung aus einem Motive entwickelt, erst durch Mozart's Beispiel in eine bewusste Geistesarbeit. Aus dem einstigen Fugenthema bildeten sich kleine melodische Motive, die aber unter sich nur geringen Zusammenhang hatten. Erst als man aus einem Motive heraus das Thema zu entwickeln verstand, gelangte man zu der einzig richtigen Grundbedingung der Instrumentalmusik, die sie der Gesangsmusik ebenbürtig zur Seite stellte.

Herr Pauer würde sich ein grofses Verdienst erwerben, wenn er in der Veröffentlichung von Sonaten aus jedem Jahrzehnt des 18. Jahrh. von Italienern, Franzosen und Engländern fortfahren wollte. Das british Museum in London bietet die besten Hilfsmittel und Oxford wie Cambridge sind auch reichhaltig in ihren Sammlungen.

Ein historischer Irrtum.

Durch die genaue bibliographische Beschreibung der Drucke von *Willaert*'s und *Archadelt*'s Kompositionen in den Monatsheften Bd. 19 sind wir zugleich zur Kenntnis der eigentümlichen Verlagsverhältnisse der Druckereibesitzer in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelangt, und zwar tritt klar zu Tage, dass die Kompositionen durch Abschriften zuerst ihre Verbreitung fanden und dann auf eigene Faust von den Verlegern gesammelt und herausgegeben wurden ohne Wissen und Benachrichtigung der Komponisten. Das erste Buch Madrigale zu 4 Stimmen von *Archadelt* zeigt uns sogar, dass man bei der Veröffentlichung sehr sorglos verfuhr und ohne Prüfung Kompositionen verschiedener Meister einem einzigen zuschrieb. Das erwähnte Buch Madrigale erschien 1539 schon in erneuerter Auflage, wurde bis zum Jahre 1551 noch sechsmal aufgelegt und hier erst bekennt der Verleger stillschweigend, dass 10 Madrigale gar nicht von Archadelt sind (siehe dort p. 131). Die Ausgaben erschienen meist ohne eine Dedicationsschrift, oder ist eine solche vorhanden, so rührt sie gröfstenteils vom Verleger selbst her.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dagegen werden die Komponisten vorsichtiger und lassen ihre Werke entweder an ihrem Wohnorte mit einem Privilegium geschützt erscheinen, oder nehmen

Urlaub auf einen bis drei Monate, um in Venedig ihre Werke herstellen zu lassen. Solche Urlaubsgesuche sind in den Monatsheften mehrfach mitgeteilt und ist daher die Dedicationsunterschrift mit Venedig lautend nicht immer mafsgebend, dass der Komponist auch seinen Wohnsitz dort hatte. Bei späteren Auflagen fehlt dann regelmäfsig die Dedicationsschrift und sind dieselben wohl meist auf eigenmächtiges Handeln der Verleger zurückzuführen. Trägt aber eine spätere Auflage dennoch eine Dedicationsschrift, so ist sie stets vom Autor von neuem gezeichnet, oder von seinen Erben, resp. Herausgeber.

Diese thatsächlichen Verhältnisse waren uns bisher fremd und wurde gewöhnlich angenommen, dass ein Werk ohne Dedications-Schrift nach des Autors Tode erschien, oder eine erneuete Auflage war. Diese Annahme wird auch im Artikel *Metre Jhan* oder *Jehan*, Monatsh. 18, p. 86 u. 88 über *Jhan Gero* ausgesprochen. Obgleich die bisher bekannten und dort verzeichneten Werke beider Autoren keine Dedications-Schrift tragen, so ist der Schluss doch nicht gerechtfertigt deshalb anzunehmen, dass sie damals bereits verstorben waren, denn da ihre Druckwerke noch in die erste Hälfte des 16. Jahrh. fallen, so wissen wir durch Willaert's und Archadelt's Werke wie wenig Anteil die Komponisten selbst an dem Erscheinen ihrer Werke hatten. *Eitner.*

Christoph Thomas Walliser.

Die kürzlich erschienene Festschrift zur 350jährigen Jubelfeier des Protestantischen Gymnasiums in Strafsburg enthält aus der Feder des Gesanglehrers dieser Anstalt August Bähre einen bemerkenswerten Beitrag über Chr. Th. Walliser. Ein Hinweis auf die mit grofser Hingebung und Gewissenhaftigkeit durchgeführte verdienstvolle Arbeit dürfte an dieser Stelle nicht unwillkommen sein, da kaum anzunehmen ist, dass den Lesern dieser Blätter jene Festschrift zu Gesicht komme.

Christoph Thomas Walliser, dessen Leben und Wirken bisher keine eingehendere Untersuchung zuteil wurde und über welchen biographische Sammelwerke mehrfach ungenaue Angaben, namentlich Verwechslungen mit seinem die gleichen Vornamen führenden Vater und seinem jüngern Bruder Christoph Laurentius, enthalten, ist am 17. April 1568 in Strafsburg geboren und am 27. April 1648 daselbst gestorben. Nachdem er mit 16 Jahren seine Vaterstadt verlassen hatte, um an

verschiedenen Orten Deutschlands, Böhmens, Ungarns, Italiens und der Schweiz Wissenschaften und freien Künste zu studieren, kehrte er 1599 nach Strafsburg zurück. Im folgenden Jahre wurde er Praeceptor classicus an der achten Klasse des protestantischen Gymnasiums, Musicus ordinarius dieser Anstalt und der (1621 zur Universität erhobenen) Akademie, sowie Leiter der Kirchenmusik in der Thomaskirche und dem Münster daselbst. Bähre beleuchtet unter Benutzung urkundlicher Quellen des St. Thomas- und des Stadtarchivs und, soweit ihm solche erreichbar waren, der Unterrichtswerke und Kompositionen Walliser's, die Thätigkeit desselben als Latein- und Gesanglehrer, Kirchenchorleiter, geistlicher und weltlicher Tondichter. Auch in ersterer Eigenschaft seiner pädagogischen Tüchtigkeit wegen geschätzt, fand W. neben dem Einerlei eines 34jährigen Schuldienstes in derselben Klasse — seinem Hauptamte, das ihm bis 1634 in erster Reihe den Lebensunterhalt gewährte — im Gesangunterricht, der Leitung der Musikaufführungen in Schule und Kirche und der von ihm für diese geschaffenen Tonstücke Befriedigung seines künstlerischen Dranges, Erholung und Erhebung des Geistes. „Hier hast Du, Freund der Musen, und der Du sonst mit mir im Schulstaube schwitzest, aufser einem leichten und kurzen Lehrbuche der Kunst des Gesanges, eine Sammlung von Beispielen, in welchen Du sowohl die Jugend und andere lehren und bequem unterrichten, als auch Dich selbst, wenn Du von schweren Studien und Arbeiten ermüdet bist, erholen kannst," schreibt er in diesem Sinne im Vorwort seines 1611 in Strafsburg gedruckten Lehrbuches Musica figuralis, praecepta brevia etc., dessen musikalischer Wert begreiflicherweise hinter dem pädagogischen zurücksteht. Während der Gesangunterricht im ersten Jahrzehnt der Wirksamkeit W.'s am Gymnasium einen erfreulichen Aufschwung nahm, gingen die musikalischen Leistungen der Anstalt in der Folge aus Gründen, die mit der Lehrbefähigung des Musicus ordinarius nichts zu thun hatten, zurück. In welch hohem Ansehen letzterer fortdauernd stand, beweist u. a. der Umstand, dass man noch zwanzig Jahre nach dem Tode W.'s gelegentlich der Untersuchung der damaligen Unterrichtsmethode des Gesanges am Gymnasium in den Lehrerkreisen desselben der Überzeugung Ausdruck gab: „Da hat es Walliser anders gemacht!" Auch eine volle erspriefsliche Entfaltung seiner Thätigkeit als Leiter der Kirchenmusik wurde durch den Umstand vielfach gehemmt, dass die freiwillige Beteiligung von Chorkräften an den Aufführungen eine sehr geringe, die Zahl wie die Besoldung der angestellten Kirchensänger aber eine ungenügende war. W.'s Choralbearbeitungen, von

denen über hundert im Druck erschienen, kennzeichnet Bähre wie folgt: „Aus ihnen sollte die gebräuchliche Choralmelodie so viel als möglich herausgehört werden, was am leichtesten durch einfachen Satz, Note gegen Note zu erreichen war. W. wählte nicht diesen, sondern den Weg, den auch schon andere Komponisten vor ihm eingeschlagen hatten. Er, der im Einverständnis mit der Kirchenordnung die Motetten aus dem eigentlichen Gottesdienste verbannt wissen wollte, erweiterte durch kanonische und thematische Behandlung der einzelnen Melodiezeilen den Choral der Form nach zur Motette. Nur bei zweien seiner Bearbeitungen erscheint die Choralmelodie zusammenhängend als Cantus firmus; bei allen übrigen werden die Melodiezeilen einzeln in sämtlichen, wenn auch vorwiegend in den beiden äufseren Stimmen verwandt. Durch Melismen, Synkopen, Verlängerungen, Verkürzungen und Wiederholungen sucht W. einzelne Gedanken besonders hervorzuheben. Er verleiht durch geschickte Ausbildung seiner Melodie grofse Beweglichkeit und leichten Fluss, löst sie aber stellenweise so sehr vom Text, dass dieser ihr oft nur die Dienste von Solmisationssilben leistet. Entspricht die Bildung der Melodie auch noch den Gesetzen des guten Gesanges, ihre Verwendung ist von der in der Zeit der Acapella-Musik üblichen schon weit entfernt. Weil nun seine Kirchengesänge ‚auf eine etwas madrigalische Art' gesetzt seien, wünscht W., dass ‚ein fein langsamer Takt darin geführt', auf den Vortrag eine gewisse Sorgfalt verwendet und die Wiederholung des ersten Teils ‚mit linden Registern adornirt' werden möge". Über die andern kirchlichen Tonwerke W.'s enthält die Schrift einige Ergänzungen und Berichtigungen des bisher Erforschten. Zur Schöpfung weltlicher Chorwerke wurde W. durch die bekanntlich in Strafsburg zu höchster Blüte gelangte „gelehrte Schulkomödie" veranlasst. Als Musicus ordinarius des Gymnasiums und der Akademie lag es ihm ob, die Chorgesänge für diese dramatischen Aufführungen einzuüben. Auch hier erwuchsen ihm Schwierigkeiten, einen entsprechend zahlreichen und geschulten Chor zusammenzubringen, denn es war, wie er selbst erklärt, „leider dahin gekommen, dass schier niemand der Kirchen und Schulen zu Ehren etwas umsonst thun wollte. Mit was Bitt, Sorg, Mühe und Angst ich solches zuweg bringe", setzt er hinzu, „ist niemanden besser bewusst als mir selber!" Seine Chorkompositionen für die Schulkomödien des Strafsburger Gymnasiums — „Oden und Theatergesänge in griechischer und lateinischer Sprache" — waren, wie W. selbst im Schlussworte seines erwähnten Lehrbuchs schreibt, „trotz der Menge von Geschäften, mit denen er

in seinem Amte beladen und dem Schwanken des Schicksals, welches er zu ertragen hatte," im Jahre 1611 zum Drucke bereit. Obwohl als „intermedia variis emblematibus ornata" den Dramen eingefügt und öffentlich aufgeführt, „harrten sie begierig eines Mäcen oder Gönners," der die Druckkosten getragen hätte. Leider scheinen alle seine Werke dieser Art verloren zu sein. W.'s tondichterische Thätigkeit nach dieser Seite wurde von seinen Strafsburger Zeitgenossen im Geiste jener Tage in gebundener und ungebundener Rede überschwenglich gepriesen und er als „eine Zierde Deutschlands, der erste aller Choragen" u. s. w. gefeiert. Nicht geringeres Lob spendeten die einheimischen gelehrten Kreise den kirchlichen Tonwerken W.'s, „der auf Erden singe wie die Engel im Himmel" u. dergl. m. In grellem Gegensatz zu dieser Anerkennung standen, namentlich in den letzten sechs Jahren seines Wirkens, die äufseren Lebensverhältnisse W.'s. Wiederholt musste ihm der Magistrat und das Thomaskapitel Unterstützungen zuweisen und noch fünf Tage vor seinem Hinscheiden verhandelte man innerhalb des letztern „über die Armuth des mit dem Tode ringenden W." Ein Anschlag des Rektors der Universität forderte die Studenten zu zahlreicher Beteiligung an der Beerdigung „des ausgezeichneten und sehr gelehrten Chr. Th. W., unseres Orpheus und Amphions", auf, welcher dieser Ehre um so würdiger sei, „weil er die Ausübung seiner Kunst immer in Einklang brachte mit der Frömmigkeit, Sittlichkeit, dem Nutzen und erlaubten Vergnügen". — Von W.'s zahlreichen Werken ist im Strafsburger Gymnasium, dessen Bibliothek im Jahre 1860 durch Brand zerstört wurde, keines mehr vorhanden und auch die übrigen Bibliotheken seiner Vaterstadt besitzen nur weniges. Nachforschungen an anderen Orten anzustellen war dem Verfasser leider nicht möglich. Es wäre zu wünschen, dass ihm hierzu Gelegenheit geboten würde und er seine Arbeit, die in der vorliegenden Veröffentlichung aus räumlichen und andern im Wesen der Festschrift begründeten Ursachen Einschränkungen erfahren musste, durch die Ergebnisse solcher Nachforschungen bereichert, Musikerkreisen allgemein zugänglich machen würde.

Strafsburg i. E.

Hermann Ludwig.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1887.

Einnahme	1178,87 M
Ausgabe	1254,45 M

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge. Darunter an Extrabeiträgen von den Herren Dr. Eichborn 50 Mark und S. A. E. Hagen 5 Mark	839,00 M
Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung	309,00 M
Überschuss aus der Abrechnung von 1886	30,87 M
Summa	1178,87 M
b) Ausgabe: Buchdruck	831,15 M
Papier	152,40 M
Annoncen und Feuerversicherung	19,85 M
Verwaltung, Expedition etc.	251,05 M
Summa	1254,45 M
c) Mehrausgabe	75,58 M

Templin (U.-M.), im Oktober 1888.

Rob. Eitner,
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* Herr Dr. *Boecker* in Fischeln übersendet der Redaktion allerlei historische Notizen, die hier zum allgemeinen Besten einen Platz finden sollen. In der Bibliographie von Eitner, pag. 946 heifst der Autor bei No. 14 (1610) nicht *Guida del Quinto*, sondern dieser Gesang ist von *Giov. Paolo Cima* (eine Quintfuge). Man streiche daher auch pag. 797 den fälschlich zum Autor gemachten *Quinto*. — No. 20 in demselben Werke ist von *Orfeo Vecchi* und befindet sich die Angabe im Bassus. — Bei No. 19 lese man statt Cherubini, „*Cherubin*". — S. 279, 1630: Missae, die nur aus Kyrie und Gloria bestehen, ist *Vintzius* der alleinige Komponist über Motetten von den dort genannten Autoren. Es ist daher kein Sammelwerk. — *Renatus del Melle* unterzeichnet die Dedicationen seiner Werke einmal mit *Rinaldus del Mel* (1581), das andere Mal mit *Rainaldus del Mel* (1585). In der Dedication zu den Sacrae cantiones *Renati del Melle* (1589), wo er sich „Musicus excellentissimi serenissimi utriusque Bavariae Ducis Ernesti, Electoris Coloniensis Eburorum ac Musices Praefectus" nennt, datirt: Leodio Idibus Octobri 1588, und der Princessin Heroina Renata, Gemahlin des Herzogs Wilhelm von Bayern gewidmet, die eine Lothringerin war, erwähnt Melle, dass ihn die Prinzessin Renata

von Lothringen in Sleistadt (Schlettstadt in Lothringen) aus der Taufe gehoben und ihm ihren Namen gegeben habe. Seine Schwester Maria sei im Dienste der Mutter Renata's erzogen. Die Litanei „De Beata Virgine à 5" hat er auf Ersuchen „Serenissimae Christiernae Reginae Daniae" (Christina von Schweden) komponiert. 1595, im Liber 5. Motectorum 6 et 8 voc., nennt er sich *Raynaldus del Mel*, chori ecclesiae cathedralis ac Seminarii Sabinensis (Sabina im Kirchenstaat) Praefectus ab Illmo & R^mo D. Gabriele S. R. E. Cardinale Paleoto Episcopo Sabinensi. Die Dedikation ist unterzeichnet mit „Manliani Calendis Martii". — Wir sind dem Herrn Übersender für seine fleifsigen Forschungen sehr dankbar und bitten dieselben uns auch ferner zukommen zu lassen.

* Ein Herr Dr. *H. Reimann* veröffentlicht nun schon zum zweitenmale einen Brief und eine Quittung Beethoven's an den Grafen Oppersdorf, dem er die C-moll-Sinfonie verkaufte. Das erste Mal vor 9 Jahren in der Schlesischen Zeitung und am 5. Oktober 1888 in Lessmann's Allgem. Musik-Zeitung, Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart, worin er sich beklagt, dass seine Veröffentlichung von den Beethoven-Forschern und Biographen noch völlig unbeachtet geblieben ist. Herrn Dr. Reimann könnte es diesmal wieder so ergehen, denn wer ist imstande alle Musik-Wochenblätter, die doch ganz andere Aufgaben haben, als historische Studien zu betreiben, zu lesen und die vereinzelt auftauchenden in die Geschichte fallenden Notizen zu sammeln? Die Herren scheinen sehr wenig Verständnis für die Aufgaben der verschiedenen Zeitschriften zu besitzen. Den Monatsheften für Musikgeschichte übersenden sie z. B. zur Besprechung die neuesten Lieder und Polkas und den Zeitungen für die Gegenwart historische Artikel. Von den Redakteuren aber sollte man erwarten, dass sie solchen Irrungen entgegen treten und den Betreffenden an die richtige Adresse verweisen. Der Sachverhalt obiger Mitteilung ist in Kürze folgender: Graf Oppersdorf bestellte bei Beethoven eine Sinfonie und zahlte gleich 200 Gulden an. In dem undatierten Briefe, den Herr Dr. Reimann in den Januar 1807 oder frühesten in den Dezember 1806 ansetzt, kündigt nun Beethoven dem Grafen an, dass die Sinfonie fertig sei und mit der nächsten Post abgehen könne, wenn der Graf nicht eine andere Bestimmung treffe. Die Sinfonie selbst ist zwar nicht näher bezeichnet, doch da Beethoven den letzten Satz als mit 3 Posaunen und Flautino bezeichnet, „zwar nicht 3 Pauken" fügt er hinzu, „wird aber mehr Lärm als 6 Pauken und zwar besseren Lärm machen", und keine andere Sinfonie dieser Zeit im letzten Satze eine derartige Besetzung aufweist als die 5., in Cmoll, so kann er nur diese dem Grafen verkauft haben. Dass Beethoven dieselbe dann noch einmal an einen Verleger verkaufte, ohne vorherige Zustimmung und Erlaubnis des Grafen, ist echt beethovensch. Ein mitgeteilter Brief vom „1. Nov. 1088" (soll 1808 heifsen) an den Grafen, enthält eine Entschuldigung darüber und das Versprechen, dass er ihm eine andere dafür schicken werde. Es war die 4. in Bdur, die er ihm dedicierte Die aufserdem noch mitgeteilte Quittung vom 3. Febr. 1807 betrifft die erhaltene Zahlung von 500 Guld. „für eine Sinfonie". Da Beethoven aber in dem undatierten Briefe dem Grafen mitteilt, dass er für Kopieen 50 Gld. ausgelegt habe, so erhielt er vom Grafen eine Restzahlung von 350 Gld., also Summa 550 Gld. Hiernach ist Thayers Angabe zu verbessern, der nur eine Summe von 350 Gld. Honorar für die Sinfonie ansetzt.

* Die in den Monatsh., pag. 73 aufgeworfene Frage: wie sind die Autorennamen am besten unters Alphabet zu stellen? hat mehrfache Antworten an die

Redaktion hervorgerufen und sind alle darin einig, dass diesem Wirrwarr und der Willkür nur dadurch zu begegnen ist, ohne Ausnahme den Zunamen unters Alphabet zu stellen, ganz gleich woher seine Ableitung stammt. Trägt ein Autor zwei Familiennamen, so kommt der erste unters Alphabet. Hat ein Autor neuerer Zeit seinen vielfach vertretenen Namen noch einen Beinamen gegeben, so ist nur der eigentliche Familienname zu berücksichtigen. Es kämen demnach die Autoren Josquin des Près unter P, Philippe de Monte unter M, Pierre de la Rue unter R, Adrien de la Fage unter F, Charles-Camille Saint-Saëns unter Saëns, D'Alayrac und D'Alembert unter A, Matthias van den Gheyn unter G, Martin van der Bist unter B, Karl Müller-Hartung unter Müller, Karl Schulze-Schwerin unter Schulze. Die Ordnung der Autoren mit gleichen Familiennamen bestimmt der Vorname und nicht wie bei Fétis die Zeitfolge. Die Doppellaute ä, ö und ü sind als ae, oe und ue im Alphabet zu ordnen. I und J sind zu trennen. Wenn diesen Vorschlägen die maßgebenden Persönlichkeiten, besonders die Herren Bibliothekare zustimmen, so ist eine feste Ordnung gewonnen und jeder Zweifel gehoben.

* Wie bekannt, ist der braunschweigsche Privatbesitz des einstigen Fürstentums Öls durch Erbschaft den Königen von Preußen zugefallen, resp. dem verstorbenen Kaiser Friedrich. Die in dem dortigen Schlosse befindliche Bibliothek hat man aufgehoben, die seltensten Werke mutmaßlich ausgewählt und den Rest von 2835 Nrn. dem Antiquariate von *List & Franke* in *Leipzig* verkauft. Die Bibliothek muss gut dotiert gewesen sein, denn noch bis zum Jahre 1887 finden sich Drucke aus allen nur denkbaren Fächern. Auch das Dargebotene bietet noch manche Seltenheit, besonders selten in solcher Vollständigkeit. Selbst die Musikliteratur ist in praktischen und schriftstellerischen Werken reichlich (im Verhältnis) vertreten und zwar mit Drucken von der ältesten Zeit bis zu Aug. Reißmann's Fabrikarbeiten. Von besonderem Werte sind die Drucke aus dem 17. Jahrhundert. Hier müssen wir aber den Herren List & Franke den Vorwurf machen, dass ihre Angaben über die vorhandenen Stimmbücher sehr ungenau sind, sogar manchmal ganz fehlen. Solche alte Praktiker sollten doch endlich einmal wissen, was zur Musikbibliographie der praktischen Werke älterer Zeit gehört. So zeigen sie J. R. Ahle's Neu gepflanzter Thüringischer Lustgarten — schon der wiedergegebene Titel ist willkürlich geändert — mit den kurzen Worten an: „2 Teile und Neu gepflanzten Thüring. Lustgarten, Nebengang. (66 verschied. Compos.) Mühlhausen, Hüter, 1657—63. Fol. Hpgt. In 1 Bd. geb." mit 90 M an, und die bis jetzt unbekannte „Himmelsüße Jesus Freude durch schöne Concertlein in 2 Stimmen, nechst (?) dem Basso cont. c. textu. Erffurdt, Dedekind, 1648. 4⁰. 15 M" ohne jegliche Stimmenbuchgabe an. Auch bei Briegel's Musikal. Lebensbrunnen ist die Angabe „Viola I fehlt" ungenau, denn es fehlt auch die Tenorstimme. 9 Stb. müssen es sein, nicht 8. Die Herren müssen sehr billig eingekauft haben, denn solche niedrige Preise für alte Notendrucke sind lange nicht vorgekommen. Es wird den Herren Antiquaren aber auch nichts übrig bleiben, als wieder zu erschwingbaren Preisen zurückzukehren, denn die Preissteigerung hatte eine Höhe erreicht, die es jedem bürgerlich gestellten Manne unmöglich machte daran zu denken, sich eine Bibliothek älterer Musikdrucke anzulegen.
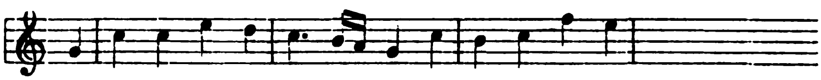
* Lager-Katalog von *Rich. Bertling* in Dresden A, Johannesplatz 3: No. 4. Incunabeln und andere seltene Bücher aus verschiedenen Fächern bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Musik ist reich mit seltenen Drucken älterer Zeit vertreten und die Wiedergabe der Titel ist genau, nur wäre zu wünschen, dass

bei selteneren Werken auch der Verleger neben dem Verlagsort sich verzeichnet fände.

* Herr Liepmannssohn versendet wieder einen umfangreichen Musikkatalog (Nr. 71. Berlin W. Charlottenstr. 63). Er enthält sehr wertvolle und viele brauchbare Werke. Die Katalogisierung ist sehr anerkennenswert.

* Man fragt bei der Redaktion an was „Cebell“ heifst. In einer Instrumentalpiece von *Henry Purcell* heifst es: Allemande, Sarabande, Cebell. Vielleicht geben uns unsere Freunde in England Antwort darauf.

* Wie heifst der Komponist der holländischen Nationalhymne: *Wien Neerlands bloed?*



* In dem Vorworte zu den „aeltern Musicalien Freibergs“ bedarf der erste Satz auf Seite V, Zeile 1—3 folgende Berichtigung: der die Gymnasialbibliothek einer gründlichen Revision und auf ministerielle Verfügung einer teilweisen Neukatalogisierung . . . . . unterzogen hat“. Ferner können sich die Worte auf Seite V, Zeile 19 von oben: „Sie lag bis in unsere Tage ziemlich darnieder“ aus meinem ganzen Gedankengange nur bis circa 1860 beziehen.

Schwerin. Prof. *O. Kade.*

* Herr Herm. Wohland, Tonkünstler in Berlin S. O. Kottbuserstr. 1, bietet zum Verkaufe an: 1. Bellermann, Mensuralnoten, 2 M. 2. Bellermann, Tonleitern der Griechen, 2 M. 3. Boethius 5 Bücher de Musica, deutsch von Osc. Paul, 5 M. 4. Kircherus, Musurgia universalis, 15 M. — Ferner ist von der Redaktion zu erhalten: Martin Gerbert's Iter alemanicum, deutsch von J. L. K. mit Zusätzen vermehrt. Ulm, Frankfurt und Leipzig. 1767. 8⁰. 478 S. 5 M franco.

* Die Gesellschaft für Musikforschung hat durch Abstimmung einstimmig beschlossen: 1. über die zweiten 10 Jahrgänge der Monatshefte (1879—1888) ein Gesamtregister herauszugeben. 2. (gegen eine Stimme) den Jahresbeitrag der Mitglieder für 1889 auf 7 M festzusetzen. 3. (gegen zwei Stimmen) den Abonnenten (also den Nichtmitgliedern) zu gestatten, das Register zum Preise von 1 M von der Redaktion zu erwerben, wenn sie bis zum letzten Januar 1889 1 M an die Kasse der Gesellschaft zahlen. 4. den Preis des Registers nach diesem Termine auf 2 M festzusetzen. Der Sekretär *Rob. Eitner.*

* Mit diesem Hefte schliefst der 20. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt diesmal laut Abstimmung 7 M und ist im Laufe des Januar an den gezeichneten Sekretär einzusenden. — Der 17. Jahrg. der Publikation 2. Abteilung des Dodecachord von Glarean, kommt Anfang Januar zur Versendung und beträgt der Subskriptionsbeitrag für die älteren Subskribenten 9 M. Neu eintretende Subskribenten haben anfänglich 15 M zu zahlen.

Templin (U.-M.). *Rob. Eitner.*

** Hierbei: 2 Beilagen: 1. Titel und Register zu den Monatsheften 1888. 2. Schlussbogen zum Buxheimer Orgelbuch. (NB. Sollte das Monatsheft schwerer als 50 g wiegen, dann wird es in 2 Streifbd. versandt.)

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Namen- und Sachregister.

Fehlerverbesserung und Nachträge.

S. 33, Z. 19. Rich. Wagner starb 1883.

S. 108, Z. 17 lies 1579 statt 1879.

S. 113, Z. 9 lies „Pässe 1596—1695".

S. 113, Z. 16 lies „excolant".

S. 115 und 171 zu Goulomy, seit 1853 Prof. und Musikdirekt. der fürstl. Kapelle zu Bückeburg, st. 10. Okt. 1887 ebd. (Mittlg. seiner Tochter.)

S. 117 soll Lambert-Massart heißen. Siehe auch Näheres unt. Massart S. 129.

S. 123 zu Nr. 7 soll die Jahreszahl 1679 heißen.

S. 155 Nr. 51 füge noch die Jahresz. 1669 hinzu.

S. 115 Gonzalez und S. 133 Val sind ein und dieselbe Person.

S. 133 streiche Walcker und siehe Welcker.

DIE
ÄLTEREN MUSIKALIEN
DER
STADT FREIBERG IN SACHSEN.

ZUM ERSTEN MALE VOLLSTÄNDIG BEARBEITET UND
MIT EINER EINLEITUNG VERSEHEN

VON

PROFESSOR Dr. OTTO KADE.

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. REINHARD KADE.

BEILAGE ZU DEN MONATSHEFTEN FÜR MUSIK-GESCHICHTE.

LEIPZIG, 1888.
BREITKOPF & HÄRTEL.

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Vorwort.

Das Verzeichnis über die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen wüsste ich nicht besser einzuleiten und zu bevorworten als mit dem Bibelwort: „suchet, so werdet ihr finden". Freilich werden die Menschen, welche gern in vergangenen Jahrhunderten nachgraben und rumstöbern, oft als „alte Maulwürfe" oder als „Bücherwürmer" verschrieen. Aber Segen hat's am Ende doch, das Schnüffeln und Büffeln. Ein Liedchen davon kann ganz besonders die aufblühende Musikwissenschaft singen, die durch die mehr und mehr zunehmende Kenntnis unserer älteren Musikliteratur an Achtung gewann und neben andern Künsten aus jener Zeit nicht mehr schnöde vergessen werden durfte. Denn überall, wo seit circa 35 Jahren Untersuchungen und Bibliotheksstudien direct oder indirect angestellt wurden, haben sich die ergiebigsten Resultate herausgestellt, und längst vergessene Erzeugnisse einer grofsen Vergangenheit kamen dabei an den Tag. Ich brauche — um von Druckwerken überhaupt ganz zu schweigen — nur auf eine kleine Reihe hochbedeutender Werke in Manuskript hinzuweisen, die auf diese Weise ihre Auferstehung von dem Boden gefeiert haben. So ergab schon im Jahre 1855 meine Untersuchung in Cassel auf der dortigen, damals noch sehr unzureichend aufgestellten und mangelhaft geordneten Bibliothek das kleine, aber äufserst wertvolle Passionsoratorium: „die sieben Worte Jesu Christi" von Heinrich Schütz, (c. 1620—1632) das jetzt an die Spitze der Schützausgabe von Spitta gestellt worden ist. — Dasselbe Jahr ergab ferner noch in der Gymnasialbibliothek zu Freiberg das grofse Tedeum von Rogier Michael zu 6 Stimmen vom Jahre 1595, von welchem ich in den Monatsheften II. S. 3 eine ausführliche Beschreibung gegeben

habe. Dieser wertvollen Ausbeute ging wenige Jahre vorher 1853 noch ein anderer wichtiger Fund voran, vielleicht der bedeutendste, den ich gemacht habe: ich meine die grofse Passion zu dem Evangelisten Johannes nebst der Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi von dem Kursächsischen Kapellmeister Antonius Scandellus († 1580), ein Werk, das für die ganze Gattung grundlegend ward, allen Nachfolgern, wie dem Melchior Vulpius (c. 1610—1616), Christophorus Demantius 1631, Heinrich Schütz 1632 und andern zum Muster und Vorbilde diente, von Samuel Besler in Breslau und Siegfried Harnisch in Goslar in ein und demselben Jahre 1621 neu wieder aufgelegt, circa 60 Jahre später im Jahre 1682 von dem Leipziger Thomanerkantor Vopelius noch einmal unverändert abgedruckt, selbst in die böhmische Sprache übersetzt wurde, endlich bis 1770 noch bei der böhmischen Exulantengemeinde in Zittau an jedem ersten Ostertage in lebendiger Erinnerung und Ausführung sich erhielt.

Eine weitere Ausbeute von demselben Meister lieferte das Jahr 1856, und zwar war es die Todtenmesse für Kurfürst Moritz von Sachsen († 1553): „Missa super epitaphium Mauritii sex vocum, 1562," die ich in der Kirchenbibliothek zu Pirna fand.*) Wenn ich schliefslich nun noch die reichen Manuscriptsammlungen der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden mit dem Schlesier Thomas Stoltzer, dem Komponisten und Interpreten des deutschen Psalmbuches seit 1526 (vgl. Ambros, Beilagenband V. 36), sowie die Handschriften der Zwickauer Gymnasialbibliothek mit den beiden grofsen Stücken von Leonhart Schröter, dem Tedeum zu acht Stimmen vom Jahre 1571 (siehe Ambros V. 55) und dem Psalm 127 ebenfalls zu acht Stimmen, in Erwähnung bringe, so ist wol jener obige Bibelspruch schon genug aus der Musikgeschichte heraus bewiesen.

Einen neuen Beleg liefern hierzu aufs neue die Bibliotheken der Stadt Freiberg, besonders diejenige des dortigen Gymnasium Albertinum, die ich zwar nicht selbst, wol aber auf meine Veranlassung, durch meinen Sohn Dr. R. Kade in dieser Hinsicht durch-

*) Bruchstücke daraus, 6 Sätze, habe ich nebst Erläuterung des ganzen contrapunktischen Baues in dem Beilageband zu Ambros V. No. 50 gegeben.

forschen liefs, der auf ministerielle Verfügung die Gymnasialbibliothek einer gründlichen Revision und teilweisen Neukatalogisierung in den Jahren 1885 und 1886 unterzogen hat.

Diese Schulbibliothek, in dem neuerbauten Gymnasium Albertinum seit 1875 durch drei Säle hin aufgestellt, ging hervor aus den Büchereien des Collegiat-Stifts zu St. Marien, des niederen Franciskaner- oder Barfüfserklosters und des oberen Dominikaner- oder Predigermönchskloster. Diese wurden nach Einführung der Reformation und Aufhebung der Klöster 1537 in der Domkirche vorläufig aufgestellt und 1565 in der alten Schule am Untermarkt untergebracht. Sie fand im Anfang des 17. Jahrhunderts in dem damaligen Conrector und Chronisten Dr. Andreas Möller (1630—1658 Bibliothekar) den rüstigsten Förderer und wuchs im Jahre 1643 in musikalischer Beziehung vor allem dadurch, dass eine Anzahl „alter Bücher aus dem Domchor in die Bibliothek transferieret" wurde. Das geschah nach dem Tode des Cantors Christoph Demantius. Dann wurde sie 1686 in zwei grofsen Katalogen verzeichnet, die für ihre Zeit bewunderungswürdig sind und das ungeteilte Lob italienischer Bibliothekare fanden. Sie lag bis in unsere Tage ziemlich darnieder und häufige Verkäufe, besonders nach Regensburg decimierten die Schar der Bücher. Nun aber gedeiht sie wieder fröhlich.

Besonders achtete man von jeher der Musikalien daselbst wenig. Dennoch aber ist auch in dieser Hinsicht das Ergebnis ganz erfreulich zu nennen; namentlich lieferte es, abgesehen von einer Reihe ganz unbekannter Werke, sowohl handschriftlicher wie gedruckter, von verschiedenen Meistern, die Vervollständigung eines Druckwerkes, das ich zwar schon 1857 in Pirna, aber leider unvollständig aufgefunden hatte. (Vgl. Serapeum 1857, S. 312.) Meine Bitte in den Monatsheften XII. S. 52 um Mitteilung des Fehlenden blieb erfolglos. Endlich nach 30 Jahren geduldigen Harrens wird mir die Freude zu teil, dass Freiberg nicht nur die fehlende Stimme, sondern sowol ein ganz vollständiges, als auch ein zweites, auch wieder fragmentarisches Exemplar des ganzen Werkes besitzt. Es ist das die deutsche Passion nach dem Evangelisten St. Johann von dem Freiberger

Domkantor Christophorus Demantius 1631, die nun ein wertvolles Glied in der Kette der Passionskompositionen bildet. Es spielte sich demnach genau dasselbe Erlebnis wieder ab, wie es mir früher mit den „neuen und lustigen weltlichen deutschen Liedleins“ von Antonius Scandellus von 1578 (vgl. Ambros V. S. XLVI.) und ähnlichen andern Partituren erging. Dass bei solchen Erfahrungen immer von neuem die dringende Mahnung an alle Vorstände von Bibliotheken gerichtet werden muss, auf die Kunstwerke der Vergangenheit rechtes Augenmerk zu haben, darf nicht Wunder nehmen.

Während nun die bibliographischen und reinmusikalischen Nachweise von mir herrühren, so stammen die literarischen und archivalischen Notizen von meinem Sohne her, der sie aus den Geschichtswerken Freibergs und den reichen dortigen Archiven sammelte. Sie geben einzelnen dieser musikalischen Erzeugnisse den rechten geschichtlichen Hintergrund und sind darum so genau, wie es möglich war, herangezogen worden.

So kann denn mit freudiger Genugthuung abermals den Kunstfreunden hier eine neue Ährenlese älterer Werke aus dem vaterländischen Schofse einer alten sächsischen Stadt dargeboten werden, von denen einzelne sogar in den deutschen Literaturgeschichten unbekannt sind. Es ist das erste Mal, dass die Freiberger Musikalien als Ganzes in einer der Neuzeit genügenden Weise zusammengestellt werden, während sie bis dahin immer nur sehr lückenhaft berücksichtigt worden waren und sie des genaueren wol keiner kannte. (Vgl. Mitteil. des Kgl. Säch. Archivs 23, 54; Monatshefte V. S. 12.) Sie lagen auch so staubvergraben auf einem tiefen Bücherbrett, dass sie kaum bemerkt werden konnten. Eine Bibliotheksignatur haben die meisten infolge dieser geringen Beachtung auch gar nicht erhalten. Ja die armen Findlinge tragen auch jetzt noch keine Bezeichnung, da eine separate Aufschichtung für sie einstweilen zu genügen schien.

O. K.

Den Bemerkungen meines Vaters füge ich nur noch folgendes hinzu.

Die Teilung des Materials in Druckwerke und Handschriften rührt von mir her. Die Bibliothek selber im Gymnasium ist nach zwölf wissenschaftlichen Klassen katalogisiert. Die Musikwerke, soweit sie Aufnahme im Katalog von 1686 fanden, mussten in diese Klassen ohne Wahl je nach Räumlichkeit und Format verteilt werden.

Weniger Wertvolles, doch auch nicht ganz Unbedeutendes lieferte die Bibliothek des Freiberger Altertumsvereins, die von Herrn Stadtrat Gerlach angelegt und im zweiten Stockwerk des Rathauses am Obermarkt untergebracht ist. Auch hierhinein haben sich ein paar Schäflein verlaufen, die nun der ganzen Herde als „Anhängsel" wieder eingefügt sein mögen.

Nach dem Vorgange der besten musikalischen Kataloge der Neuzeit, wie z. B. E. Bohn's Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700, Israels Katalog der Bibliothek zu Frankfurt a./M., Pfudel's Verzeichnis der Liegnitzer Bibliothek, habe auch ich hier der alphabetischen Ordnung vor der chronologischen den Vorzug gegeben. Die Titel habe ich ausführlich ausgeschrieben, wo die Werke unbekannt und an keiner andern Stelle beschrieben waren.

Für die bereitwillig erteilte Erlaubnis, das Gefundene verwerten und nun auch durch den Druck veröffentlichen zu dürfen, bin ich persönlich dem Herrn Rektor Franke und dem Herrn Bibliothekar Prof. Rachel in Freiberg zu bestem Danke verpflichtet. Auch Herr Redacteur R. Eitner hat manche dankenswerte Mitteilung beigesteuert.

R. K.

A. Druckwerke.

Christophorus Demantius.

(Geb. 15. Dez. 1567 zu Reichenberg in Böhmen; gest. 20. April 1643 zu Freiberg als Domkantor. Eine eingehende Würdigung seines Lebens und Wirkens werde ich demnächst veröffentlichen. R. K.)

1. (1596.) Der Spruch Joel, cap. II. vers. XII. | In welchem der Prophet alle Chri- | sten zur waren busse vermanet, Sampt angehengtem Christ- | lichen Gebet, jetziger zeit, in der fürstehenden gefahr, wegen des | Türcken, nutzlich zu beten, und zu singen. | Und | Dem Ehrnvesten, und Wolgeachten Herrn | Andreas Wolkken, der Music, und aller freyen Künsten be- | sonder Liebhaber, Befürderer und Patron, zu Ehren Mit | fünff Stimmen componirt, und dedicirt | Durch | Christophorum Demantium Reichenberg. Siles. | Tenor | (in Vignette) Gedruckt zu Nürmberg, durch Paulum Kauffmann. | MDXCVI.

6 Stb. Cantus I., Alt., Ten. I., Bas., Quinta vox (Cant. II.) Sexta vox (Tenor II.) klein querquart. Nur der Tenor trägt diesen vollständigen Titel. Die andern Stimmbücher haben nur die betreffende Bezeichnung in einer Vignette. Auch der Verfasser ist bei ihnen nicht angegeben. Bibl. Sign. XI. 8⁰ (falsch: querquart.) 47. (13.).*) Text: 1. Teil: So spricht Gott der Herr. 2. Teil: Dich bitten wir o ewiger Vater.

NB. Diese sechs Stimmbände des Sammelbandes XI. 8⁰. 47a—f, sind in gepresstem Pergamentrücken und dunkelgrauem Vorder- und Hinterdeckel aus Pappe dauerhaft eingebunden. (21 cm × 17 cm). Auf der vorderen Aufsenseite des auf die Mitte des Vorderdeckels hinübergreifenden Pergamentrückens tragen sie alle sechs die Buchstaben: „C. D. Tenor" (Alt ect.) und die Jahreszahl 1606 schwarz aufgepresst. Sie stammen daher unzweifelhaft aus dem Besitztum des Freiberger Kantors und Komponisten Christophorus Demantius und zwar aus der Anfangszeit seines Freiberger Aufenthaltes; denn erst am 15. April 1604 wurde er als Kantor in Freiberg bestätigt, nachdem er 7 Jahre in Zittau gewesen war. Demantius'

*) Diese in Klammer gesetzte Zahl giebt die Stücknummer im Sammelbande an.

Bücherliebe erhellt auch noch sonst genug aus eigenen Einschreibungen in gröfseren Werken, wie z. B. in der Biblia Tigurina Leonis Judae in folio, die er 1633 in die Bibliothek verehrete. Auch die Eintragung in dem berühmten Psalmwerk Peter Schöffers von 1457, das sich bis 1777 in Freiberg befand, rechnet hierher, worin er auch vorn sich verewigt hat. Befand es sich doch in seinem „Chorbulde" in der „Thumbkirchen"! So verdanken wir also auch diese so reichhaltige Sammlung dem Freiberger Kantor Demantius, die er bei seinen Kirchenaufführungen benützte. Alle 6 Bände sind trefflich erhalten. Sog. Auriculi erleichtern das Aufschlagen. 2 leere Vorsetzblätter. — Im ganzen sind je 14 Druckwerke in diesen Bänden enthalten.

2. (1604.) Nvptiis | Hvmanissimi, Omnis Vir- | Tvtis, Pietatis Et Doctrinae Lavde | Praestantissimi Viri, Dn. Johannis Salvelde- | Ri Philosophiae Optimarumque Artivm Magistri, | nec non utriusque Juris periti solertissimique | Qvas | Cvm Lectissima, Pietate, Virtvte Mo- | Rvmque Honestate Integerrima Matrona An- | Na Hornia, Amplissimi Ac Prudentissimi Qvondam In | republica Fribergensium laudatissima senatoris ac praetoris Dn. M. Eliae Hermanni relicta vidua dilectissima, ad 12. Cal. Septemb. | Anni M.D.C.IV. Fribergae celebrat | Musicis sex vocum numeris gratulatur | Christophorus Demantius Ecclesiae ac scholae | eiusdem Cantor. | Tenor. I (in Arabeske).*)

6 Stb. in klein quer 4⁰. Cant. I.. Alt., Tenor I, Basis, V vox (Cantus II.) VI. vox (Ten. II.); Sign. XI. 8⁰. 47. (5.)

Das Stück ist gänzlich unbekannt, fehlt bei Goedeke, Grundriss I. 128, 194. Dedication fehlt. Anfang: „Quos dominus conjunxit ...."; 2. Satz: „Was fügt zusammen Gott der Herr, das wird der Mensch, wie hart und sehr er wehrt, trennen zu keiner frist".

Zu den Personalien vermag ich folgendes hinzuzufügen.

Die Anna Horn vermählte sich also 1604 und starb 1639. Da hielt ihr der Herr M. Martin Wirth die Leichpredigt. Sie war eine geb. Hilger, aus jenem Geschlecht der berühmten Glockengiefser. (Vgl. Freib. Gymn.-Bibl. Leichpred. Bd. 2 und 9.)

Das Stück muss eins der ersten des Demantius aus seinem Freiberger Aufenthalt gewesen sein, denn im April 1604 hatte er erst seine definitive Anstellung erhalten.

3. (1619.) Triades Sioniae | Introituum, | Missarum Et Prosarum, | Quinqz, Sex, Septem & Octo Vocibus, in festis | praecipuis decantandarum. | ... | à | Christophoro Demantio | Musico, Fribergensium Hermundurorum | Cantore. | Tenor | Fribergae Typis exscriptae, | Sumptibus Melchioris Hoffmanni, Bibliopol. Frib. | Anno 1619. |

*) Am Schluss der Bassstimme: Dresdae | Ex Officina Johan | Bergen | M.DC.IIII.

8 Stb. in 4⁰. Cantus, Alt., Ten., Bas., V., VI., VII., VIII. Vox und aufserdem noch ein Bassus generalis. Sie sind alle in gleicher Weise eingebunden, Lederband mit Goldschnitt, darauf eine Justitia in Goldpressung mit der Jahreszahl 1619. — Der Bass. gen. trägt folgenden Titel: Nova | Bassi et Cantus | Generalis | Sive Continui | Conjunctio | ... edita. 1619.

Vgl. Bohn: Kat. der Bresl. Bibl. S. 111 fg.

Dem Exemplar der Bresl. Stadtbibliothek fehlen Cantus u. VII. vox.

NB. Freiberger Rechnungsbuch (Gymn.-Bibl.) vom Jahre 1644: „Triades Sioniae Demantii in 9 Bänden in quarto hatt E. E. Rath aus der Kammer (= Kammerkätzchen, entstellt aus Kammerkästchen = Bibl. des oberen Ratsarchivs) in die Bibliothek geben".

Bibl. Signatur trägt das Werk noch nicht.

Ein besonderes Eingehen auf die wichtige Auseinandersetzung über die Versetzungszeichen, die Demantius in der Vorrede angiebt, muss dem Aufsatz über den Autor vorbehalten bleiben.

4. (1631.) *Deutsche Passion* | Nach dem Evangelisten S. Johanne. | Benebenst der Geistreichen Weissagung des vn- | schuldigen Leidens und Sterbens Jesu Christi, aus | dem 53. Capitel des Propheten Esaie. | Mit sechs Stimmen vffs newe componiret | Von | Christophoro Demantio | Musico vnd Cantore zu Freyberg in Meissen. | Tenor. | (Vignette.) | Gedruckt zu Freyberg bei Georg Hoffmanns S. Erben. | Im Jahr M.D.C.XXXI.

6 Stb. Cantus I, II, Alt; Ten. I, II, Bass (— meist in doppelten Exemplaren).

Sign. XI. 4⁰. 27.

Erster Teil: „Höret das Leiden unsers Herren Jesu Christi aus dem Evangelisten Johanne" — bis: „was schlägest du mich?" 6 voc.

Zweiter Teil: „Da führeten sie Jesum gebunden" — bis: „wir haben keinen König, denn den Kaiser". 6 voc.

Dritter Teil: „Pilatus uberantwortete Jesum" — bis: „wir glauben, lieber Herre, mehre unsern Glauben. Amen." 6 voc.

Die daran hängende Weissagung beginnt:

Erster Teil: „Fürwar, fürwar, er trug unser Krankheit" — bis: „warff unser aller Sünde auff ihn". 6 voc.

Ander Teil: „Da er gestrafft und gemordet ward" — bis: „aber der Herr wollt ihn also zuschlagen mit Krankheit". 4 voc.

Dritter Teil: „Wenn er sein Leben zum Schlachtopfer gegeben hat" — bis: „und für die ubelthäter gebeten". 6 voc.

Das hochbedeutende Werk ist als Ganzes bis jetzt unbekannt. Fehlt auch bei Goedeke, Grundriss, a. a. O. Es wurde zwar schon 1857 von Prof. Kade in der Pirnaer Stadtkirche aufgefunden, aber leider unvollständig, indem der Bassus ganz und vom Cantus II ein gröfseres Bruchstück fehlte. Durch den gegenwärtigen Fund ist es nun gelungen, die schon damals angefertigte Partitur zu vervollständigen.

Nicolaus Erichius.

(1619.) Motette von Nicolaus Erichius, Andislebiensis Thuringiae Cantor Jenensis: „Ach Gott wie ist's gar so elend“.

1 Vol. in 4⁰. Cant. I, II, A., Ten., Bass.

Gedruckt in der Leichenpredigt auf Petrus Erhard Theodoricus. 8. Mai. 1619. Jena. (Sign. III. 4⁰. 99, Leichpredigten.)

Franchino Gaffor.

(1502.) Practica Musicae utriusque cantus | excellentis Franchini Gaffori | Laudensis quatuor libris | modulatissima. | (Am Ende:) Brixiae Impressa per Bernardinum Misintam de Papia. Anno sal. M.D.II.

1 Vol. in folio. Sign. XI., fol. Nr. 16. — Weitere Beschreibung siehe bei Pfudel: Liegn. Kat. S. 108.

Die erste Ausgabe erschien 1496. Schon Glarean zieht das Werk aus. Der Freiberger Rektor Samuel Moller führt das Buch in einem Programme unter den seltneren Drucken der Gymn.-Bibl. an. (Vgl. Commentariolus descriptorum ac typographorum antiquiorum in bibliotheca Freib. inventorum. 1726.) Es ist die 2. Ausgabe des Werks.

Andreas Hammerschmidt.

(1650.) „Der auf den Tod Michael Theophil Lehmanns erwehlte Leichentext, 5stimmig in die Musik gesetzt von A. H. Organisten in Zitta. Gedruckt zu Freiberg. Georg Beuther. 1650.“

5 Stimmen in einem Vol. Text: „Ich bin gewiss“. kl. quart.
Sign. Leichpredigten Band 8. (III. 4⁰. 100.)
Das Stück ist gänzlich unbekannt.

Athanasius Kircher.

(1650.) Athanasii Kircheri | Fvldensis E Soc. Jesv Presbyteri | Mvsvrgia | Universalis | Sive | Ars Magna | Consoni Et Dissoni | In X. Libros Digesta. | ect. | Romae, Ex Typographia Haeredum Francisci Corbeletti. Anno Jubilaei. MDCL. | Svperiorvm Permissv. |

Folio. I. Teil. 690 S., II. Teil. 462 S. 10 Bücher. Notenbeispiele. 22 S. Index und 2 S. Errata.
Sign. XI. Fol. 24.
Vgl. Pfudel: Liegn. Kat. und Bohn: Bresl. Kat. S. 12 fg.

Sebastian Knüpfer.

(1661.) Letzte Ehre, so weiland dem hochwürdigen Magnifico ... Dr. Joh. Hülseman ... am Tage seiner Beerdigung 16. Juni 1661 erwiesen von Sebastian Knüpfern. Leipzig.

1 Vol. mit C. I, II, A., T. I, II, Bassus, Organum. kl. quart.
Text: „Weichet von mir ihr boshaftigen ..."
Sign. III. 4⁰. 100. Leichpredigten 19. Bd.

Leonhard Lechner.

1. (1583.) Harmoniae miscellae | Cantionvm Sa- | Crarvm, Ab Exqvisitissimis | Aetatis Nostrae Mvsicis Cvm Qvinqve | et Sex vocibus concinnatae, pleraeque omnes novae, necdum in Ger- | mania typis scriptae: nunc autem editae studio | Leonardi Lechneri Athesini. | (Bez. des Stb.) | Cum gratia et privilegio Caesareae Maiestatis ect. | Noribergae, Typis Gerlachianis. | M.D.LXXXIII. |

6 Stb. in kl. quer 4⁰. Die Jahreszahl hat nur der Tenor. Die Titelblätter der Freiberger 6 Stimmbände, Tenor, Cantus, Alt, Basis, V und VI vox sind nicht von einem Holzschnittrahmen eingefasst.

Ded. an Paul Dulner, civis Noribergensis, gez. Leonardus Lechnerus Athesinus. S. D., die Matthiae. 1583. Folgt der Index über 42 Nrn.

Sign. XI. 8⁰. 47. (2.) Der Freiberger Nominalkatalog hat diesen Lechner übergangen.

Vgl. R. Eitner: Bibliographie, S. 194, 195.

2. (1584.) Liber | Missarvm | Sex Et Qvin- | Qve Vocum. | Avtore | Leonardo Lechnero Athesino. | Adjunctis aliquot Introitibus in praecipua festa, ab Adventu | Domini usque ad festum sanctissimae Trinitatis, iisque Sex et | Quinque vocum. Eodem Autore. ‖ (Bez. d. Stb.) | Cum gratia et privilegio Imperiali. | Norimbergae, Typis Gerlachianis. | Anno Domini MDLXXXIV.

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Cant., Alt., Ten., Bas., V et VI vox.

A. d. R. d. Tit.: Ein von 4 Engeln an den Ecken umgebenes Wappen; wahrscheinlich das der Fautores.

Ded. an Eytelfridericus Comes in Alto Zolleren (Hohenzollern) Sigmaringen et Vheringen ... Unterz.: Norimbergae. Cal. Januariis. MDLXXXIV. Leonardus Lechnerus Athesinus. Hierauf eine Ode an denselben von Paulus Melissus Francus, Noribergae.

Inh. 3 Missae et 10 Introitus.

Sign. XI. 8⁰. 47. (8.)

Vgl. Monatshefte X, 166.

Carolus Luyton.

1. (1603.) Caroli Lvyton, | S. C. Mtis. RVdolphi II. Organi- | stae, selectissimarum sacrarum Cantionum | sex vocibus compositarum, nunc primum | in lucem aeditarum: | Fascicvlvs Primvs. | Tenor. | Pragae, | Typis Georgii Nigrini, Anno, 1603.

6 Stb. in klein quer 4⁰. Sign. XI. 8⁰. 47. (6.) Cant., Alt., Ten., Bas., Quinta, Sexta Vox. — Das Titelblatt ist mit einer hübschen Umrahmung in Holzschnitt versehen. Emporkletternde Engel.

A. d. R. d. T.: Ded.: Reverendissimo et Clarissimo Domino, Dn. Georgio Bartholdo Pontano à Braitenberg, Metropolitanae Ecclesiae Pragensis Praeposito vigilantissimo, Olomucensis et Budissinensis Canonico ... ac comiti Palatino. ‖ Reverentia tua ... hanc ... significationem sit acceptura atque ad earundem cantionum memoriam perpetuandam locum in eius bibliotheca, quam summis impensis et laboribus ad commune patriae commodum, multifaria librorum suppellectile instruxit et in dies magis augere studet, haud ipsis denegatura. ‖ Pragae, ex meo Museolo Tertio Januarii, Anno 1603. R(everentiae) D(ignissimae) T(uae) addictissimus Carolus Luyton.

Am Schlusse: Index Motectorum. I. Regina coeli. XXIX: Königin der Himmel, frew dich Maria, denn du hast empfangen, der ist von dem Todt aufferstanden. Bitte Gott für uns. Alleluia. (Es ist merkwürdig, dass das letzte Motet den gleichen, nur übersetzten, deutschen Text aufweist, wie das erste.)

Im Freiberger Nominalkatalog ist dieser Luyton übergangen worden.

In Bautzen, Stadtbibliothek sind nur Cantus, Bassus, Sexta vox vorhanden.

2. (1604.) Opus Mvsicvm. | Caroli Lvy- | Ton, S. C. M. Rudolphi II. | Rom: Impe. Organistae et Componistae in Lamentati- | ones. Hieremiae prophetae. | (Bez. des Stb.) | Pragae. | Typis Georgii Nigrini à Nigro Ponte. | M.DC.IIII.

6 Stb. Cant., Alt., Ten., Bas., Quinta, Sexta vox.

Sign. XI. 8⁰. 47. (7.)

Im Katalog ist Luyton übergangen.

Ded. an Georgio ab Oppersdorf, Libero Baroni de Duba et Fridstain. | Pragae. primo die anni huius 1604.

Vgl. Pfudel, Katalog der Liegnitzer Bibl. S. 69.

Marcus Meibomius.

(1652.) Antiqvae | Mvsicae | Avctores | Septem | Graece et Latine. | Marcus Meibomius. | Restituit ac Notis explicavit | Vol. I (und II) ‖ Amstelodami, | Apud Ludovicum Elzevirium, | MDC.LII.

1 Vol. in kl. 4⁰. Sign. XII. 4⁰. 214a, b. 6 Bog. Vorwort.

Die Tractate im 1. Bande sind jeder für sich paginiert. Der 2. Bd. hat 363 pp. Den Inhalt siehe in Becker p. 45.

Ein 2. weniger schönes Exemplar befindet sich in der sog. Wernerbibliothek ebenfalls im Freib. Gymnasium.

Wolfgang Perckhaimer.

(1591.) Sacrorum Hymnorvm | Modvlationes, A Qvatvor, Qvinqve | et sex vocibus, tum viua voce, tum omnis generis instrumentis. | ... cantatu commodissimae. | Avthqre | Wolffgango Perckhaimer Aquipolitano. | Tenor. | Monachii, excudebat Adamus Berg. | Cum gratia et privilegio Caes. Maiest. | Anno M.D.XCI.

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Sign. XI. 8⁰. 47 (14.) Disc., A. T. B. Q. Der Titel ist hübsch eingefasst von einem Holzschnitt, in dessen unterem Felde eine Musikkapelle von 13 Mann in voller Thätigkeit um einen Tisch sitzt.

A. d. R. d. T.: Ded.: ... Consulibus caeterisque inclytae urbis Aquipolitanae ... colendis. ... hosce meos, quasi primos rivulorum meorum foetus in lucem prodire non sim veritus. Ohne Datum Gez. Vvolff: Perckhaimer Aquiburgensis. Am Schluss Index über 22 lat. Hymnen.

Vgl. Bohn: a. a. O. S. 303.

NB. Dies Aquipolis oder Aquiburg ist unzweifelhaft das Wasserburg am Inn, etwas nordwestl. von Chiemsee, südöstl. von München.

Theodoro Riccio.

(1576.) Sacrae Cantiones, Qvas | Vulgo Motecta Vocant, Qvinque, Sex, Et | Octo Vocvm, Tvm Viva Voce, Tvm Etiam Omnis Ge- | Neris. Instrvmentis Cantatu Commo- | Dissimae, Avtore | Theodoro Riccio Brixiano Italo Illustrissimi atque Excellentissimi Principis | ... Chori Musici Magistri.*) | Bez. d. Stb. | ... Impressae Noribergae, in Officina typographica Katharinae, Theo- | dorici Gerlachii relictae Viduae et Haeredum | Joannis Montani. | M.D.LXXVI.

6 Stb. in klein quer 4⁰. Sign. XI. 8⁰. 47. (3).

Ded. an Georg Friedrich Markgraf von Brandenburg.

Dat. in Epipha. Domini ao. 1576.

Index über 40 Cantiones.

Exemplare in Liegnitz, Brieg (fehlt VI. vox), München, Kassel, Upsala, Berlin, Zwickau (incompl.).

Vgl. Pfudel, Katalog der Bibl. Rudolfina in d. Ritteracad. zu Liegnitz, S. 84. R. Eitner: Theod. Riccio, Monatsh. 1880, 176. (135.)

*) Druckfehler für Magistro.

Michael Tonsor.

(1573.) Sacrae Cantiones Pla- | Ne Novae, Quatvor, Qvinqve Et Plv- | Rium Vocvm, Ita Compositae, Vt Ad Omnis Ge- | Neris Instrvmenta Accommodari Possint. | Avtore Michaele | Tonsore. | (Bez. d. Stb. in Arabeske, die der V und VI Vox fehlt.) Cvm Gratia Et Privilegio Caesareae | Maiestatis Ad Annos Sex. | Norimbergae, In Officina Theodorici Gerlachii. | MDLXXIII.

5 Stb. in klein quer 4⁰. Disc., Alt., Ten., Bas., V et VI Vox. Disc., Alt., Ten. haben eine Arabeske und das Jahr 1574. Der Bass, mit Arabeske, und die 5. und 6. Vox, ohne Arabeske, haben das Jahr 1573. Vorrede in allen: Datum Zeapoli. Die 3. Junii Anno Christi MDLXXIII. (Bibl. Sign. XI. 8⁰. 47. (12.)

Ded. Generoso et inclyto Domino ... Friderico Comiti ab Otingen clarissimo. ... consiliario dignissimo ... Accepisti autem tu clarissime Domine. ... elapsis aliquot mensibus canticum 5 vocibus compositum atque a me humiliter per honestum virum Leonhardum Ayblinger. — tibi oblatum ...

23 Motetten. Vgl. Bohn, Bresl. Kat. S. 410.

NB. Noch niemand hat sich an die Erklärung des „Zeapolis" herangewagt. Genannt ist ein Comes von Oettingen; dies liegt etwas nördlich von Nördlingen, an der Wesenitz, einem linken Nebenfluss der Donau. Nicht gar zu weit hiervon muss das Zeapolis liegen. *Ζεά* oder *Ζειά* heifst nun der „Dinkel", eine Getreideart zur Pferdefütterung. Es würde der Name also wohl „Dünkelsbühl" bedeuten, 3 Meilen nordwestl. von Oettingen. Das bestätigt Tonsor selbst unter der Dedication zu seinen „selectae quaedam cantiones" (vgl. Pfudel, Liegn. Kat. S. 97) vom Jahr 1570, wo er sich nennt: „organista ad Georgii aedem sacram in Dinkelspühel".

Alexander Uttendal.

1. (1571.) Sacrarum Cantionvm | Qvas Vvlgo Motetas | Vocant, Antea Nvnqvam In Lvcem | Editarvm, Sed Nvnc Recens Admodvm Tam | Instrumentis Mvsicis Qvam Vivae Melodiae | Qvinqve Vocibvs Attemperatarvm. | Liber Primus. | Avthore | Alexandro Vttendal, Serenissimi | Archiducis Ferdinandi Musico | (Bez. d. Stb. in Vignette.) | ... Noribergae, In Officina Theodorici Gerlatzeni. | M.D.LXXI.

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Sign. XI. 8⁰. 47. (9.) Disc., Alt, Ten., Bass., Quinta vox. 21 Motetten.

Vgl. Bohn, Bresl. Kat. S. 415.

2. (1573.) Alexandri Utendal | Sacrae Cantiones (Vvlgo Motecta | Appellatae) Sex Et Plvrivm Vocvm, Tvm | viua voce tum omnis generis Instrumentis | cantatu commodissimae. | Liber Secundus |

(Bez. d. Stb.) | ... Norimbergae, In Officina Theodorici Gerlachii. M.D.LXXIII.

6 Stb. in kl. quer 4⁰. Sign. XI. 8⁰. 47. (10.) 20 Motetten.
Vgl. Bohn, a. a. O. S. 416.

3. (1577.) Liber Tertivs | Sacrarvm Cantionvm, | (Qvas Vvlgo Motetas Vocant) Ab Alexan- | Dro Vtendal, Serenissimi Principis Ferdinandi, Archi- | ducis Austriaci Musico, Quinque et Sex vocibus ita compositarum, ut tam·viuae | voci, quam diuersis Musicorum instrumentorum generi- | bus accommodari queant. | (Bez. d. Stb.) | ... Noribergae, | In Officina Catharinae Gerlachin, et Haeredum | Johannis Montani. | Anno M.D.LXXVII.

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Sign. XI. 8⁰. 47. (11.) C., A., T., B., V et VI Vox. 20 Motetten. Nr. 18, deutscher Text: Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ.
Vgl. Bohn, a. a. O. S. 416.

Jaches Wert.

(1583.) Jaches Wert, | Musici suavissimi, | Modulationum | Sacrarum Quinque et Sex | Vocum Libri Tres, In Unum Vo- | lumen Redacti | Bez. d. Stb. in Vignette | Noribergae | Excudebant Catharina Gerlachin et Haeredes | Johannis Montani. | M.D.LXXXIII. (Jahreszahl nur im Tenor.)

5 Stb. in kl. quer 4⁰. Sign. XI. 8⁰. 47. (1.) Ohne Dedicat. Index über 41 Nummern. Nr. 1: Transeunte Domino, 5 voc. — Nr. 41: Saule, Saule, 8 voc.
Vgl. Monatsh. V. 192, wo Fürstenaus Angabe „1606“ zurückgewiesen wird.

Camillo Zanotti.

(1590.) Madrigalia | Tam Italica, Quam | Latina, Nova Prorsvs, | Qvinqve, Sex, Et Dvodecim | vocibus discriminata. Avctore | Camillo Zanotto Cesenatensi, sacrae Caesareae Maiestatis | Chori Musici Magistro secundario ect. | TE. (Titelvignette: zwei Bären halten den Orden des goldenen Vliesses. Im Wappen eine Rose.) NOR. | Cum gratia et privilegio Imperiali. | M.D.XC.

Am Schluss: Noribergae. Imprimebantur in officina typographica Catharinae Gerlachiae.

6 Stb. in kl. quer 4⁰. Sign. XI. 8⁰. 47. (4.) Disc., Alt., Ten., Bass. Quinta, Sexta vox.

Bl. 1b: De ingenio Nobilissimi Mvsici Camilli Zanotti, Chori Caesarei Magistri secvndarii: „Avdiit, erubuit, mirata Camilla Camillum: | Miraris nomen? Musica talis erat. | Musica si fuit ipsa Camilla, Camille quid urges? | Musica tota tua est, tota Camilla tua est". | Summi amoris ergo faciebam Salomon Frenzelius à Fridenthal, Poeta Caesareus.

Bl. 2a. Dedic.: Illustrissimo atque excellentissimo Principi ac domino, domino Guilhelmo Ursino, domus Rotenbergicae Gubernatori ect. aurei velleris equiti (daher die Titelvignette; die Rose wegen seines Beinamens „de Rosis") sacraeque Caesareae Majestatis consiliario intimo atque regni Boemiae Proregi ect. domino mihi semper colendissimo. Compositis diverso tempore diversisque occasionibus quorundam huius Regni ... procerum elogiis, aliis quoque nonnullis opusculis meis ... adjunctis, non diu sane cogitandum mihi fuit, cui illud ... dedicarem ... Confirmavit vero etiam animum in ea re meum, quod postquam semel atque iterum in ejusdem praesentia Musico Choro regendo operam dedissem, ex vultus serenitate Excellentiae ... benignitatem deprehenderim ... Datum Pragae. Mense Septemb. anno 1589. (Dedic. in allen Stimmb.)

Tavola delli Madrigali. 1. Dono' (?) licor' a Bato. à 5. 15. Tu post expletos Thalamos. à 12. (Hochzeitslied für Guilm. Ursinus.)

Einzelne Nummern tragen noch eine besondere Dedication.

NB. In Loebau liegt offenbar wohl dasselbe Werk. Die handschriftl. Notizen von Prof. O. Kade erwähnen: „Zanotti, Madrigalia. 1591." Das dürfte nur ein Verschreiben sein. Vgl. Büsching: Lausitzer Magazin 1828, 334 u. Sachsenzeitung 1830, S. 1174; Mitteil. des Kgl. Sächs. Archivs 23, sub Loebau.

Anhang I.

Verloren gegangene Werke, die noch im Katalog der Gymnasial-Bibliothek verzeichnet stehen.

Henricus Cumpenius.

(1567.) **Musica Teutsch in kurze Regulas und Fragstücke verfasst durch Henric. Cumpenium, Organisten zu Eissleben, 1567.**

Bibl. Sign. XI. 4°. 24. Im Katalog am Rande bemerkt: „deletur. vide Catalogum auctionis Nr. 565." Es fehlt demnach und hat sich auch trotz vielfältigen Suchens nicht auffinden lassen. Es ist dies um so bedauerlicher, als weder Fétis noch Gerber, noch Walther das Druckwerk kennen. Wir wissen von H. C., dass er noch „Christliche Harmonia mit 5 Stimmen herausgegeben hat: Erfurt 1572."

Wenn wir von einem Ludwig Compenius in Naumburg absehen, der 1649 die Erfurter Orgel erbaute (vgl. Allg. Deut. Biogr. „Compenius"), so bleiben noch zwei Compenii übrig, die Michael Praetorius in seinem Syntagma Tom. II, 1618, als Orgelbauer aufführt, nämlich ein Esaias und Heinrich Compenius; sie hätten verschiedene Orgeln gebaut. So z. B.

Esaias C. die Orgel auf dem Schlosse zu Hessen vom Jahre 1612 und die Bückeburger Orgel von 1615. Heinrich dagegen habe, aus Nordhausen gebürtig, sowohl die Riddagshausener, als auch die Magdeburger Orgel von 1604 verfertigt. Esaias sei ihm ferner „auch bei den Angaben von alten und neuen Orgeln sehr beiräthig gewesen" (s. S. 190 der neuen Ausg.). Vgl. Werkmeister: Organ. grüning. rediv. 1705.

Nun wird aber diese alte Überlieferung ganz verändert durch Ritter Geschichte des Orgelspiels, der, jedoch ohne die leiseste Begründung seiner so abweichenden Angabe, einmal (S. 87 Anm.) behauptet, 1604 sei die Magdeburger Domorgel von E. Compenius erbaut, und S. 88 den Esaias Compenius schlankweg als Erbauer der Magdeb. Domorgel nennt. Wenn auch zugestanden werden muss, dass Heinrich C. mehr der Theoretiker, Esaias C. mehr der Praktiker gewesen sei, so bedarf es für mich doch der genaueren Beweisführung, ehe ich von der Aussage des Praetorius abgehe, der sie beide wohl persönlich gekannt und das zuverlässigste gewusst haben wird. (Vgl. übrigens Encyklopaedie, Kümmerle, S. 286.)

Die Namensform Cump. und Comp. thut meines Erachtens gar nichts zur Sache. Man denke nur an „ium" und „ion". Dass die Form Cumpenius für den Mann noch mehr Wahrscheinlichkeit hat, als die gebräuchlichere mit Compenius, beweist das sehr interessante, schon erstgenannte Druckwerk von Heinrich Cumpenius. Da es kürzlich zu Löbau in einem Sammelbande mit allen seinen Stimmen aufgefunden wurde von Prof. O. Kade, so will ich den genauen Titel auch noch gleich hersetzen. (Disc. Alt. Ten. Vag. Bas.) „Eine christliche Harmonia. | Zu Ehren, Wolfart und glück- | seliger Regierung des Erbarn, Achtbarn und Hoch- | weisen, dieses jetzt lauffenden 72 Jharsz, erwelten newen regieren- | den Rhats, löblichem und Christlichem Kirch und Eingangs bestetigung | Sampt voriger Herrschafft regierung, der alten weitbekandten | Friedestadt Erffordt. | Mit Fünff Stimmen componiert und abgesetzt, durch | Heinricum Cumpenium, Organisten von Eiszle- | ben, zu S. Andres, Anno 1572. am tage | Purificationis Mariae. (Arabeske.) (Das gesperrt Gedruckte ist rot.) Der Text, zwei Stroph. zu 12 Zeil., enthält ein Gedicht zum Ratswechsel der Friedestadt Erfurt und beginnt: Gib Glück und Heil. — Tenorst., am Schluss: „Gedrückt zu Erffordt durch Georgium Bawmann, zu der Schweinszklawen bei S. Paul". — Vollst. Partitur im Besitz von Prof. Kade.

NB. Ein geschriebener Katalog aus dem 17. Jahrh. (Gymn.-Bibl. 6 Bll.) giebt auf Bl. 5b unter den Büchern, die „auf dem Tabulat" stehen, in Quart an: „Cumpenii, Deuzsche Musica. Isleb. 1567." Also unser Werk.

Johann Walther.

(1538.) Lob und preis, | Der Himlischen | KunstMV- | SICA: | Mit einer herrlichen, schönen Vorre- | de, ... Martini Lutheri, ... Durch | Johann Walther. | 1538. |

Der Katalog bezeichnet dieses Druckwerk als vorhanden in XI. 4⁰. 24. Dieser Band ist aber infolge einer Auktionierung nicht mehr vorhanden. (Vgl. die Bemerkung zu H. Cumpenius.) Beschreibung in Monatshefte X, 86; 2. Ausgabe von 1564. Vgl. E. Bohn's Katal. S. 27 ff., Hugo Holstein in Schnorr's Archiv für Literat.-Gesch.

Anhang II.

Druckwerke in der Bibl. des Altertumsvereines (Kaufhaus 2 Tr.).

Johann Rudolph Ahle.

1. (1657.) Neu-gepflantzter | Thüringischer Lustgarten, | In welchen | XXVI || NEue Geistliche Mu- | sikalische Gewächse | mit | 3. 4. 5. 6. 7. 8. 10. und mehr Stimmen, auf unter- | schiedliche Arten, ... versetzet, | und ... wolmeinend eröfnet | von | Johann Rudolph Ahlen. | Vox Secunda. | Erster Theil. | ... Gedrukket zu Mühlhausen | bei Johann Hütern. || Im Jahr M.D.C.L.VII. |

4 rotgebund. Stimmb. in folio. vox 2, 3, 5 u. Bass contin.

2. (1658.) Neu-gepflanzten | Thüringischen Lust-Gartens | Ander Theil, in welchen XXX. | ect. wie im ersten Theil ... General Bass (so hierbey geduppelt) ... M.D.C.L.VIII.

5 rotgeb. Stimmb. in folio; Viol. 1 et Vox 5., vox 3, Bass contin. (2 Exemplare et pro organo et pro directore. Mit Ausnahme dieses Direktionsbasses mit je einem Stb. des 1. Teiles zus. gebunden. — Diese Stb. stammen aus dem Besitz des Hrn. Pastor Thieme in Weifsenborn bei Freiberg. (Vgl. Anhang zu den Mss.) Im Bass contin. steht vorn: „Seind ingesambt zehen Stimmen, Kosten mit dem bunde zwey thlr. 19 gr.“
Bibl. Sign. B. n. 22.
Vgl. Bohn: Bresl. Kat. S. 33 ff.

Wolfgang Carl Briegel.

(1658.) Geistlichen | Musikalischen Rosengartens erster Theil, gezieret mit Bet- Lob- und Danck-Blümlein in Concerten von 1. 2. 3. 4. 5 Vocal-Stimmen nebenst bey sich habenden Instrumenten gepflanzet und hervorgegeben von Wolffgang Carl Briegeln, der Musik Direktorn auff dem fürstl. Hause Friedenstein. | Vox 2. | Gotha | Typis Reiherianis. | Gedruckt durch Johann Michael Schalln. | J. Jahre Christi. 1658.

4 Stb. in folio: Viol. 1, Vox 2, Vox 3, Bass cont. (Bibl. Sign. B. n. 20.) Vgl. die Bemerkung zu Ahle. Das Werk scheint seltener.

Heinrich Schütz.

(1647.) Symphoniarum Sacrarum | Secunda Pars | Worinnen zu befinden sind | Deutsche | Concerten | Mit 3. 4. 5. Nehmlich einer, zwo, dreyen | Vocal, und zweyen Instrumental-Stimmen, | ... In die Music versätzt | Durch | Heinrich Schützen, Churfürstl. Sächss. Capelmeister. | Tertia Vox | ... M.D.C. (Sächsisches Wappen.) XLVII. | Opus Decimum. | Gedruckt zu Dressden bey Gimel Bergens ... Erben, ...

2 Stb. in gross quart. Vox 2. u. 3. (Vox 2. ohne Vorrede.)
Bibl. Sign. B. n. 21.
Vgl. Bohn: Bresl. Katal. S. 394.

B. Handschriften.

Michael Dehne.

1. (1635) Freudenreiches Sieges-Concert | Vornehmlich dem Erstandenen Herrn Jesu | zu Ehren, dann auch | Dem Ehrwürdigen Achtbaren undt Wohlgelarten Herrn M. Abraham Genszreffen, Wohlver- | ordneten Herren Superintendens, undt | denen Ehrenvesten, Achtbaren, Wohlgėlahrten vndt Hochweisen Herrn Bürgermeistern vndt Raht der Churf. Saechs. Freyen Bergstadt Freybergk: | Seinen allerseits Groszgünstigen, Hochgeehrten Herren vndt Vornehmen | Mechtigen för- | derern | componirt vnd offerirt | von Michael Dehne Organisten. | Anno 1635. |

Papiermscrpt. 12 Bll. in 4⁰. Handschrift wohl des Autors selbst. Concert à 5 voci: Cant. 1. Violino I e Flauto picciolo; Cant. 2. Violino II. Cant 3. Violino e Flauto picciolo; Tenore e voce; Basso, Violone e Fagotto; Basso pro Organo (mit Bezifferung); Cdur. $^4/_4$.

Sinfonia à 4 voci. Ritornello: Tenore e voce: Der Todt ist verschlungen, Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg: Gott aber sey Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch unsern Herrn Jesum Christum. Victoria ... (167 Takte, $^4/_2$.) — Bibl. Signatur fehlt bis jetzt.

Der Autor (vgl. A. Möllers Freiberger Chronik v. 1653.) war Organist an St. Nicolai und „bekam die Vocation anno 1645 den 30. Juni, als er zu Döbeln 19 Jahre Organist“ gewesen. Er ist Nachfolger von Melchior Fischer dem Jüngern, der 1644 starb. Er muss also dies mit 1635 datierte Stück von Döbeln aus eingereicht haben. Die Komposition ist gänzlich unbekannt.

Der darin erwähnte Superintendens Gensreffius war eine hochangesehene einflussreiche Persönlichkeit. Er war Discantist gewesen in der Dresdener Hofkapelle und lernte das Componieren von Rogier Michaël. Er starb wie die Leichpredigt auf ihn von Balthasar Wagner ergiebt im Jahre 1637. Besonderes Verdienst erwarb sich Gensreff um die damals wieder in Schwung kommende Bibliothek, dessen Verwalter um diese Zeit Dr. Andreas Möller, der Chronist, war, den er früher (1622) als Hauslehrer in seinem Hause geherbergt hatte. Man lese dazu die Stelle in einem griech.-lat. Lobgedichte auf Freiberg eines Unbekannten. (Manuscr. der Freib. Gymn.-Bibl.) v. 573:

„Hîc ludus, libris et Bibliotheca referta
Hujus non minuit, magnae praeconia famae
Quippe haec ingenti numero cumuloque librorum
Claret, et haud tenui tenet orta volumina Musa.
Disposita incertas classes haec ordine nuper
Sunt operâ magnâ, dum dogmata sacra sonantem
Gensrefium, celebrem, multa virtute Magistrum
Per-fidos inspectores libraria dicit."

2. (s. a.) Concert ab 8 Voc. auffn 66 Psalm. | Vornehmlich Gott zu Ehren, | dann denen Ehrenvesten Achtbaren Wolgelarten Vorsichtigen und Wolweisen Herrn Bürgermeistern | und Rath der Churfürstlichen Saechsischen freyen Bergstadt Freyberg in Meissen | ect. seinem grossgünstigen Herren und Patronen | Wolmeinente Componirt und dinstlichen offeriret | von Michael Dehne Organisten. | (ohne Jahr.)

18 Pap. Bll. in folio, je zwei immer den 1., 2., 3. Cantus Chori I und Bassetti, ferner Cant., Alt., Tenor, Bassus Chori II und Bassus Continuus enthaltend. Auf der Stimme des Bassus continuus nennt er sich „Michael Dehn". Die Stimmen verraten eine Schreiberhand. Der Bass ist beziffert. Ritornello. Dann: „Jauchzet alle Lande". Das Ritornelle repetiert zweimal. — (Bibl. Sign. fehlt bis jetzt.)

3. (s. a.) Zwei Concerti von Michael Dehne.

(Obgleich kein Autor auf den Stimmen genannt ist, darf doch nicht an der Autorschaft Dehne's gezweifelt werden. Hier wie bei Nr. 1 u. 2 dieselbe äufsere Einrichtung, gleiches Papier, gleiche Anlage des Ganzen.)

a) „Concerto à 3. 6. 9. et 12 Voc. ex Psalmo 30: Ich preise dich Herr, denn du hast mich erhöht und lässest meine Feinde sich nicht über mich freuen."

Sinfonia à 3, Organo, Violino e Fagotto, für Capella Fidicinia.
Ritornello: Bene omnia fecit: —:—
Herr, Herr mein Gott, Ja ich schrei zu dir, machest du mich gesund.

Ritorn. repetat. Herr, Herr, du hast meine Seele aus der Helle geführet, du hast mich lebendig behalten, da die in die Helle fuhren, du hast mir meine Klage verwandelt in einen Reigen.

Sinf. rep. Du hast meinen Sack aufgezogen ect. Herr mein Gott ich will dir danken in Ewigkeit! — (236 Takte.)

4 Pap. Bll. in 4⁰; Canto sive Tenor 2, Basso pro Organo, Basso.

b) „Concerto à 6. 10. 14. 18 und 24 St. con tubis et tympanis Psalm 150.

Sinfonia à 4. Violone, Tromb. Maior, e Fagotto: Lobt Gott in seinem Heiligthum. (Fortsetzung des Textes fehlt.)

Ritornello, Ripieno:

Alles was lebt und Odem hat
Lobe den Herrn früh und spat:
Lobt ihn in seinen Thaten all
Gross sind seine Werke allzumal.
Lasset euch finden stets bereit
Zu loben seine Herrlichkeit.

Sinfon. repet. Ritornello rep.

Lobet den Herrn mit Gesang
Und lasst hergehen der Paucken Klang
Die Saiten lieblich klingen drein
Mit Pfeiffen fröhlich an der Reihn.
Lobe den Herrn fruh und spat.

Rit. rep.

243 Takte. 4 Pap. Bll in 4⁰. Schreiberhand, wie wie bei Concerto a. 5 Stimmb.: Cantus II., Ten. I. II., Basso, Bass continuo.

Bibl. Sign: fehlt diesen Concerti bis jetzt.

Diesem Stück ist von dem Componisten (Dehne) beigegeben: „Ein kurtzer einfeltiger Bericht, was bey diesen zwey Concerten in acht zu nehmen:“ (2 Seiten.) Das erste kan uf 1. 2. 3. oder 4 Chor musiciret und die Capellen extrahiret werden wie folgt: 1. Müssen die Voces concertantes auf der Orgel bleiben ...“ ect. Alle diese 10 Vorschriften beziehen sich auf die Aufstellung und Instrumentalbesetzung. Schluss: „Jedoch will ich keinem verständigen Musico hiermit nicht etwas vorgeschrieben, sondern nur meine einfeltige Meinung und wenige Profectus in arte Musica hiermit zu erkennen geben haben“.

Christoph Johann Eberlin.

(s. a.) Das Lobgesang Judith, mitt | acht Stimmen | Zu Sondern Ehren unnd trewmeinder Gratulation | denen Edlen, Ehrnuesten, Vorsichtigen, | Ehrsamben, Hoch: unnd wolweissen Herrn | Herrn Burgermeistern, unnd gantzen Edlen | Ehrn: Vors: Hoch: vnnd wolweissen Rath der | Alten Löblichen Churf. freyen Bergkstatt | Freyberg in Meichsen p. Meinen grossgönst: | igen Hochgeehrten

Herrn, vnnd Patronen | Musikalisch gesetzt, vnnd sampt meinen | bestgeflissenen Diensten offerirt vnnd | dedicirt von | Joan. Christoph: Eberlin | der Evangelischen Musica zu | Bilin Eltisten Cantoren. |

9 Stimmbll. in grofs Folio: von einer Schreiberhand geschrieben.

Stimmenbezeichnung fehlt aufser beim Ten. II. III. des 2. Chores. Dedication nicht weiter vorhanden. 1. à 8. Choro I: G-Schlüssel auf 2. Linie, $^3/_3$. 2. ebenso. 3. C-Schl. auf 3. L. 4. à 8. Choro II: Ten. 3. F-Schl. 3. L. 5. F-Schl. auf 5. L. 6. C-Schl. 3. L. 7. C-Schl. 4. L. 8. C-Schl. 4. L., Tenor 2. — Aufserdem 9. Organo mit Bezifferung und verschiedenen Schlüsseln.

Text: Canticum canticavit Domino Judith dicens. Incipite Domino in tympanis, in cymbalis et modulamini illi, Psalmum novum. Exultate et invocate nomen eius, Dominus auferens bella Dominus nomen est illi Dominus qui posuit castra sua in medio populi sui, ut eriperet nos de manu inimicorum nostrorum, plaudite manibus et jubilate Deo omnis terra.

Bibl. Sign. fehlt.

Der Verfasser und das Tonstück ist gänzlich unbekannt. Da ein Organum mit Bezffg. vorhanden ist, so muss Eberlin wohl ins 17. Jahrhundert gesetzt werden. Dazu stimmt auch der habitus der Stimmblätter.

Albinus Fabricius.

(s. a.) 26 Motetten à 6 Voc. von Albinus Fabricius.

Diese Motetten bilden den handschriftlichen Anhang zu dem sonst aus Druckwerken bestehenden Sammelband XI. 8⁰. 47. (15.) (vgl. Demantius in Abt. A. der Druckwerke.) Sie sind von einer Schreiberhand nicht gerade schön, doch sehr leserlich geschrieben.

1. Gaudent in coelis (vgl. Florileg. Portense von Bodenschatz 1603, Nr. 79). 2. O sacrum convivium. 3. Quare tristis. 4. Non vos relinquam (vgl. a. a. O. Nr. 38.). 5. Hodie rex coelorum. 6. Ave regina. 7. Salve festa. 8. Christus resurgens. 9. Aurea lux. 10. Tu solus qui. 11. Scio et in nov. 12. Laus ejus in ecclesia. 13. Hodie Christus natus. 14. Sis praesens deus (vgl. a. a. O. Nr. 23). 15. Ecce sicut oculi. 16. Convertisti planctus. 17. Vulnerasti cor meum. 18. Exultet omnium turba. 19. Ascendit deus. 20. Alma redemtoris. 21. Sancta Maria. 22. Unde veniet. 23. Benedictus. 24. Canticum novum (vgl. a. a. O. 17). 25. Exaudiat te dominus (vgl. ib. 22). 26. Quam pulchra es (Cant. Cantic.)

Diese 26 Motetten stammen jedenfalls aus dem Druckwerke, das Albinus Fabricius unter dem Titel: Cantiones Sacrae sex vocum 1595 in Gratz bei Widmanstadius in Steiermark herausgab. Exemplare liegen davon in Berlin, Grimma, Upsala. Auch in diesem Werk beginnt Nr. 1 Gaudent in coelis und die letzte ist: Exaudiat te. Unser Manuscript hat also eine Nummer (26) mehr. Aber auch zu dieser Nummer lautet die Überschrift: „Albini Fabricii à 6 vocib.“ —

Andreas Hammerschmied.

(1632.) Sirachs Lob und Dancksprach, aus dem 50. cap. vv. 24, 25, 26. Gott dem Allerhöchsten vnd allerstärke- | sten Kriegs- und Sieges Herrn für seine bisz | anhero vielfeltige, vnd ausz Gnaden verliehene | herrliche Victorien zu schuldigen Danck, Preisz | und Ehren, auff gegenwertiges Lob und Danck | fest, in ein achtstimmiges Concert sambt | einem General-Bass vor die Orgel, darein | auch denn sonderlich die Engel zu St. Petri*) mit zu gebrauchen, verfasset | Vnnd | Dem Ehrwürdigen Gross- Achtbaren vnd Wohlgelahr | ten Herrn M. Abrahamo Genszreffen, P. L. C. | und Wohlverordnetem Pfarrern vnd Superinten | denten: | Sowohl auch | Denen Ehrenvesten, Vorachtbarn, Achtbarn, | Wohlgelahrten, Hoch- vnd wohlweisen Herrn | Bürgermeistern und Rathmannen der | alten Churf. Saechs. löblichen Bergkstadt Freiberg Seinen allerseits grossgünstigen Herrn, Hochgeehrten Patronen und mächtigen | Beförderern zu angenehmen | gefallen dediciret vnd | offeriret | Von Andreâ Hammerschmieden, Von Brüx | ausz Böhmen, der Bünawischen Capellen zum Wesenstein | p. t. Organico | die 6. Octobris, | anno | M.D.C.XXXII.**)

Handschriftliche Stimmexemplare, wahrscheinlich von Schreiberhand, in Hochquart. Sie verteilen sich folgendermafsen.

Concerto à otto et nove Voci.

Coro I:	Canto,	G-schlüssel	auf	2.	Linie.	$^3/_2$.	Cdur.	1 Blatt.
	Alto,	C-schlüssel	„	3.	„	„	„	1 „
	Tenore,	„	„	4.	„	„	„	1 „
	Basso,	„	„	4.	„	„	„	1 „
Coro II:	Canto,	„	„	1.	„	„	„	1 „

*) Vgl. Möller: theatrum Freibergense Chronicum 1653, S. 101: „Anno 1629 seynd auff angeben Christoph Schreibers (s. denselben unten), Organisten etliche Stimmwerke zu bequemen brauch der Musik teils verändert, teils gebessert worden, da auch die Engel mit den schallenden künstlichen Trompeten und andere Stücke mehr darzu gekommen."

**) Es muss fraglich bleiben, ob hier in der Jahreszahl 1632 oder 1634 gemeint ist, da dieselbe undeutlich sich entziffern lässt. Jedenfalls 1632, da 1634 nach dem Tode Gustav Adolfs von Schweden in der Schlacht bei Lützen 16. Nov. 1632 nicht gut von einem Lob- und Dankfeste „wegen herrlicher Victorien" gesprochen werden konnte. 1632 freilich ist aus Möllers Freib. Chronik gar kein solches Dankfest bekannt. Freiberg befand sich da grade in rechten Nöten. 1634 fand ein derartiges Fest am 11. Mai wegen der glücklichen Schlacht bei Liegnitz statt. Da stimmt dann das Datum nicht. Also wird man wohl an einem kleineren Kirchenfest des Jahres 1632 festhalten müssen, das Möller nicht der Aufzeichnung für wert befand.

Alto, C-schlüssel auf 3. Linie. $^3/_2$. Cdur. 1 Doppelblatt.
Tenore, „ „ 4. „ „ „ 1 Blatt.
Basso, F-schlüssel „ 4. „ „ „ 1 „
Basso continuo, F-schlüssel auf 4. Linie mit Bezifferung.

1. Satz: Ritornello: Alleluja -:- Coro I und II zusammen $^3/_2$, Basso continuo.

2. Satz: Nun danket alle Gott, der grofse Dinge thut an allen Enden, der uns von Mutterleibe an lebendig erhelt und thut uns alles Guts. Coro II. Alto, Tenore à due voci, Basso continuo (59 Takte).

3. Satz: Ritornello rep. Alleluja, wie oben. $^3/_2$.

4. Satz: Coro II, Alt und Tenore, Basso continuo: Er gebe uns ein fröhliches Herz, und verleihe immerdar Friede in Israel, auff dass seine Gnade stets bei uns bleib und erlöse uns so lange wir leben (48 Takte).

5. Satz: Ritornello rep. Alleluja, wie oben. $^3/_2$.

Das Stück ist ganz unbekannt und nirgends gedruckt. Auch dass der Autor vor seiner Anstellung in Freiberg, die 1635 erfolgte, erst Organist bei dem Grafen Bünau auf Wesenstein, einem Schlosse in der Nähe von Dresden, gewesen ist, erfahren wir durch den Titel unseres Tonstückes, das einzelne feine und beachtenswerte Züge enthält. Bibl. Signatur fehlt.

Einzelne weitere Notizen dürften nicht uninteressant sein.

Die Freiberger Bürgermatrikel (Freib. obere Ratsarchiv) gibt für den Vater und Sohn Hammerschmied folgende Angaben:

„1629. Hanns Hammerschmied von Carthausen unter dem Ambte Zwickau, bürtig aber von Brüx als ein Exulant anhero kommen, seines Handtwergks ein Sattler hat das Bürgerrecht erlanget und die pflicht geben. 3 Thlr. zu bezahlen bewilliget. 1. Juni. 1629."

ib. 1637. „Andreas Hammerschmidt Organist zu S. Petri hat das Bürgerrecht erlanget, weil sein Vater Hans H. eid und die pflicht geleistet. 30. Sept. 1637". —

Hammerschmidt siedelte bald nach Zittau über, starb 1675 daselbst und ward auf dem Kirchhof zum heil. Kreuz begraben. Seinen Leichenstein hat der Zitt. Chronist Carpzov gesehen und die Inschrift überliefert. (Anal. fast. Zittav. S. 113.) „And. Hammerschmidt Leichenstein: Es schweiget zwar alhier des edlen Schwanes Ton | Doch klingt er schön vor seines Gottes Thron. | Mors mea vita mea est. | Des edlen Schwanes Thon, hat nun hier aufgehöret | Weil er vor Gottes Thron der Engel Chor vermehret. | A. H. Musicus celeberrimus vixit annos 64 in officio 41, denatus ao. 1675 d. 29. Okt. „Der Deutschen Ehre, Ruhm und Zier | Amphion ruht und schläfft hier | Ach Orpheus wird nicht mehr gehört, | Den Zittav vorhin hat geehrt." — Folgt auch die Grabinschrift seiner Gemahlin Ursula, geb. Teufelin, matrona nobilissima † 26. Sept. 1681. 63 Jahr alt. „Ein Bild der Treu und Frömmigkeit." — —

Wir besitzen von H. ein Portrait durch Samuel Weishun 1646 aus seinem 34. Jahr. Ein anderes ist den Stimmbüchern seiner Missae von 1663 vorgedruckt und dieses als Einzelblatt hat auch die Freib. Gymn.

Bibl. Es stellt ihn als einen feinen ausdrucksvollen Kopf dar. Auf der einen Seite eine Gruppe von 4 Geigenspielern, auf der andern eine solche von 5 Sängern. Es trägt die Bemerkung: „aetatis 51". Das Blatt ist von S. Caspar Höckner gestochen. — In das Stammbuch des Zittauer M. Gottfried Sternberger schrieb sich 1618 H. mit folgenden Versen ein:

Sich grosser Künste rühmen, die einem nicht bewusst,
Will Narren nur geziemen und giebet Affen lust.

Darunter ein Affe mit Notenbuch, Laute und Flöte. — Vgl. übrigens zu unserm Dancklied ein ähnliches Lob- und Dancklied von 1652 auf die Einweihung der Elisabeth Kirche in Breslau. (Bohn: Katal. S. 169.)

Orlando di Lasso.

(s. a.) Missa: super veni in hortum. V vocum, a Orlando di Lasso.

Ein Papierband in Imperialfolio, in Silberpappe eingebunden; leider ist das Silber abgeblättert und so verdunkelt, dass nur der grüne Untergrund erkennbar ist. Zwei Lederbänder halten das Buch an den äufseren Seiten zusammen. Papier ohne Wasserzeichen.

37 Bll. Auf dem zweiten Bl. a steht in Initialschrift von einer Schreiberhand:

„Den Erbarn Fürsich | tigen und Wolweisen H. | Bürgermeister und Rath der | Churfürstlichen Bergkstadt | Freibergk Meinen grossgünstigen Herrn. | "

Bl. 3b: Missa super veni in hortum.

Bl. 4a: beginnt der Tonsatz in Partitura al libro: V vocum a Orlando die Lasso. Die Messe besteht aus: Kyrie; Christe; 2. Kyrie; Et in terra: Gratias; Qui tollis; Patrem: Et incarnatus: Sanctus: Benedictus; Osanna; Agnus. Darauf folgen die Sätze de tempore: Christus natus est, Alleluja, Venite adoremus, Secunda pars: (Bl. 34b) Virgo peperit salvatorem.

Vortreffliche Schrift. Riesengrofse Noten. Linienabstände 5 Millim.

Bibliotheksignatur fehlt.

Die Messe findet sich zuerst gedruckt in: Orlandi Lassi Musici praestantissimi Liber missarum 4 et 5 vocum, Noribergae Nr. 5, jedoch nach den Angaben bei Bohn, Kat. S. 238 und Eitner Verzeichn. der Werke Lasso's (separ. 1871.) zu schliefsen, ohne die Sätze de tempore.

Zu Lasso vgl. Freiberg. Ratsprotokolle vom 14. Juni 1609: „Herrn Orlando di Lasso weilant Churf. Durchleuchtigkeit in Beyern gewesenen Capellmeister seelig nachgelassene beide Söhne alss Ferdinandus izigter Capellmeisters und Rudolphus ... organista haben einem E. E. Rathe Ihres Vaters grosses opus musicum in 6 tomos in folio zur München zusammengedruckt und in Schweinsleder ganz welsch eingebunden zugesant offerieret und verehret." (Sie bekommen dafür 6 Hungarische Dukaten. Das Werk soll dem Choro Musico übergeben werden. Nicht auffindbar gewesen!)

Rogier Michael.

(1595.) TE DEVM | LAVDAMVS, ect. | Sex Vocibus Compositum | à | Rogerio Michaële Chori Sym- | phoniaci Electoralis Saxoni- | cae aulae praefecto. | ANNO. M.D.XCV. |

Originalpartitur*) in folio (31 × 43 cm) al libro zu 6 St. C. I. II.; A.; T. I. II.; B. Papiermanuscript auf 31 Bll. Brauner Ledereinband mit abgeblasster Goldpressung. Vorrede nicht vorhanden. Riesennoten eines Chorbuches. Eingezeichnete Atemstriche, wahrscheinlich von Demantius' Hand.

Bl. 2b—3a: „Latinum Versum alternatim canendo subsequatur Germanicus". Diese deutschen Stollen des Lobgesanges für den Geistlichen stehen unten auf den Seiten, letzte Linie.

Vgl. Monatshefte II. 1. Biographie Michaels von O. Kade. — Meine eigenen reichen Neuforschungen biete ich demnächst.

Andreas Möller.

(1628.) ‚Cantio Polyctesii ad harmoniam chelyos (Leier.) juxta sequentes notulas, cui Echo**) respondet'.

In einem Bande, welcher drei Lustspiele des Freiberger Chronisten Möller (1598—1660) teils lateinisch, teils deutsch und aufserdem noch ein drama tragicum in Manuscript enthält, Sign. XII. 4⁰. 50., befindet sich beim Drama tertium obige Liebesklage Polyctesii in einstimmiger Fassung. Es ist dies das Lustspiel de Aretino et Eugenia von Daniel Cramer, Witenberg 1592, welches Möller, wie er sagt, „mit etlichen lustigen Scenen und inventionibus vermehret," und 1628 auf dem Freiberger Rathause durch die „Herren Stadtschüler" aufgeführt hat. (Vgl. Möllers Chronik. S. 455.) Auf Bl. 264a der bezeichneten Hs. stehen diese Noten, die den Gesang des Liebhabers begleiten. Der Text zu dem Liedlein beginnt schlicht und einfach:

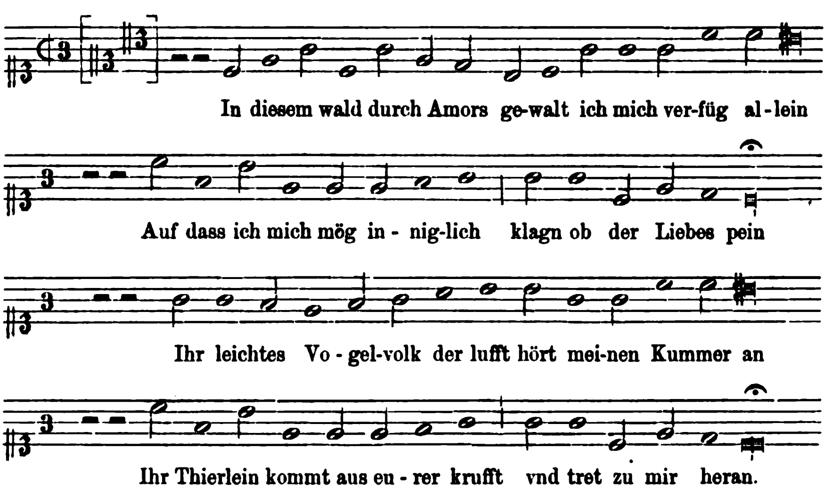
„In diesem Wald durch Amors gewalt
Ich mich verfüg' allein,
Auf dass ich mich mög' inniglich
Klag'n ob der Liebespein
Ihr leichtes Vogelvolk der lufft
Hört meinen kummer an
Ihr Tierlein kommt aus eurer krufft
Und tret't zu mir heran."

---

*) Siehe Kgl. Saechs. Geh. Staatsarchiv, Loc. 7312. Acta Cammersachen. 1. Teil. Bl. 287: „Wir sollen hiermit underthenigst nicht pergen, dass durch den Capelmeister alhier Rogier Michaeln uff gut ansehen und bedenken der Churf. Saechs. Hoffprediger ... ein Tedeum laudamus ... componiert, Solche Stück auch neben anderen viel Gesengen, so seiner Composition, selbst uff Regall Pappier reiniglich umbgeschrieben ... worden."

**) Über das Echo vgl. Ritter: Gesch. d. Orgelsp. S. 147.

Nachdem der Geliebte sich in weiteren 7 Strophen Trost im Walde geholt hat, kehrt er zurück, um seine Braut zu erwarten. — Der Text ist offenbar von Möller; auch die Melodie wird eine solche „inventio" des Chronisten sein, da im Original des Cramer eine derartige nicht steht. — Das Tonstück weist den C-Schlüssel auf der ersten Linie deutlich auf. Er ist aber offenbar falsch und mit dem Schlüssel auf der zweiten oder vierten Linie zu vertauschen. Dann fiele das Lied dem Dorischen oder aeolischen Modus zu, der auch der ernsten Situation und der Vorzeichnung der letzten Note in der 1. Zeile (cis, gis) entspräche. Das Lied ($^6/_4$) klingt gar nicht übel und wer eine ansprechende Bearbeitung für Klavier und Singstimme von Prof. O. Kade haben will, möge sie in den „Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereines" Bd. 23, 10 suchen. Um auch dem Originale selber zur Veröffentlichung zu verhelfen, so folge dies notengetreu hier nach:



Philipp de Monte.

(s. a.) Missa super: Mon coeur se recommende a vous. Quinque vocum.

Papierband in Imperialfolio. Etwas kleiner als der Band zu Lasso's Missa veni in hortum, auch etwas schmäler; sonst jedoch wie dieser eingerichtet. 29 Bll. Rote Initialen. Schreiberhand, die zwar schön und deutlich sich ausnimmt, doch anders ist als die der Missa von Lasso. Wasserzeichen im Papier: Saechsisches Wappen.

Die Bibl. Sign. fehlt.

Die Messe findet sich zuerst gedruckt in Fr. Lindners: Missae quinque, quinis vocibus a diversis et aetatis nostrae praestantissimis musicis compositae, Noribergae, Gerlachin, anno 1590 sub Nr. 2, mit der Be-

merkung; „Ad imitationem moduli Gallici: Mon cueur se recommendo (?) à vous. Philip. de Monte“.

Vgl. R. Eitner: Bibliographie S. 214 u. 728; Bohn: Katal. S. 356.

. Stephanus Ottho.

(1632.) Die Luthersche Burgk, | das ist: | das Hertzenhaffte freudenreiche vnndt tröstliche Gesang des theuren vnndt hochwerthen Mannes Dr. Martini Lu | thers Dr. welches Er aufs eifrigem heldenmuth, als Ihn | der Heroldt in der Marterwochen Anno 1520*) auf | den Versamleten Reichstagk gen Worms citirte, gestellet, | nemblichen | Ein feste Burgk ist Vnser Gott ect. | vff | Instendige Rathswahl | in der Chur Saechsischen alten unndt freyen Bergkstadt Freyberg | in Meissen mit besondern freuden Vorn 19 Stimmen | zu Vier Unterschiedtliche Chor gesetzet Vnndt neu er- | wehlten ganzem Rath daselbsten Unterdienstlich dediciret unndt ubergeben | Durch | Stephanum Otthonem Fribergensem Misnicum Vor der Zeit des Evangelischen Gymnasii bey S. Anna in | Augspurgk Imae Curiae Collab. Cantoris substit: | Unndt Imi Chori Musici Regentem ann izo a- | ber in Patria cum Deo angustam Au- | gustam in brevi fieri augustam | sperantem. Geschehen den 10. April v. st: Ann. 1632. |

Text: der bekannte. Den vier ursprünglichen Strophen ist die fünfte, erst um 1545 hinzugefügte beigegeben. — 19 Stimmen in Hoch quart.

Chor I.	Die erste Stimme d. concertirend. Chors.	G-schlüssel 2.	Linie.	3/4.	Cdur.
	,, ander ,, ,, ,, ,,	C-schlüssel 1.	„	,,	,,
	,, dritte ,, ,, ,, ,,	C-schlüssel 4.	„	,,	,,
	,, vierde ,, ,, ,, ,,	C-schlüssel 4.	„	,,	,,
	,, fünffte ,, ,, ,, ,,	F-schlüssel 5.	„	,,	,,
Chor II.	Die erste Stimme des abgelegenen Chors.	G-schlüssel 2.	Linie.	,,	,,
	,, ander ,, ,, ,, ,,	G-schlüssel 1.	„	,,	,,
	,, dritte ,, ,, ,, ,,	C-schlüssel 3.	„	,,	,,
	,, vierde ,, ,, ,, ,,	C-schlüssel 4.	„	,,	,,
	,, fünffte ,, ,, ,, ,,	F-schlüssel 4.	„	,,	,,
Chor III.	Die erste Stimme des Geigen Chors.	G-schlüssel 2.	Linie.	3/1.	Cdur
	,, ander ,, ,, ,, ,,	C-schlüssel 1.	,,	,,	,,
	,, dritte ,, ,, ,, ,,	C-schlüssel 3.	,,	,,	,,
	,, vierdte ,, ,, ,, ,,	C-schlüssel 4.	,,	,,	,,
	,, fünffte ,, ,, ,, ,,	F-schlüssel 4.	,,	,,	,,
Chor IV.	Die erste Clarin ,, ,, ,,	G-schlüssel 2.	,,	,,	,,
	,, ander ,, ,, ,, ,,	G-schlüssel 2.	,,	,,	,,

*) Der Reichst. 1521. Ob die Citation 1520 ist fraglich.

(Chor IV.) Der alter (ander) Bass des Geigen Chors. C-schlüssel 1. Linie. $^3/_1$. Cdur.

Die Stimmen vor die Laute oder Orgell. F-schlüssel 5. Linie. $^3/_1$. Cdur. (Mit Bezifferung.)

Die erste Strophe: Ein feste Burgk, mit allen 19 Stimmen.

Die zweite Strophe: Mit unsrer Macht ect. mit 10 Stimmen; erste Chor tacet, desgl. Clarin I, II. Secunda pars und der Alter Bass tacent. In Echo gesetzt, forte und piano besonders vorgeschrieben.

Die dritte Strophe: Und wenn die Welt: mit 18 Stimmen, ohne Angabe, welche Stimme schweigen soll.

Die vierte Strophe: Das Wort sie sollen: mit 18 Stimmen; wie oben.

Die fünfte Strophe: Preis, Ehr und Lob: mit 18 Stimmen.

Auf der Rückseite des Titelblattes Dedication an den Rath zu Freiberg: (2 Seiten.) „Denen Ehrenvestenn ... Herren Bürgermeisternn, Caemmerern unndt ganzen Rath der Stadt Freyberg ... Der hochbetrübte zustandt der löblichen unndt lieblichen Uhralten Reichstadt Augspurg in Schwaben ist numehr als zuviel weltkundig unndt fast jedermann bekandt! Durch welchen ich auch: der ich zuvor daselbsten in das achte Jhar studieret unndt in Diensten gewesen: entlich bin genötiget worden, mich anderer gelegenheit zu bewerben unndt anders Wo mein Heil, nahrung unndt auffenthalt zu suchenn. Habe derowegen noch bis dato keinen bessern noch bequemlicheren ort auszerlesen noch erkiesen können, als eben dieses mein geliebtes Vaterlandt, welches mich nicht als einen Exulierenden, sondern Einheimischen ... beherbergt und bewirthet hat". (Die freundliche Aufnahme, die er nun in Freiberg gefunden habe, lasse ihn hoffen) „mit Gottes hilff wiederumb in Vorigenn, ja wohl besseren stand zu gerathen vermeine, weil mir der Zirbelnuszbaum (= Verstand) Gott lob wohlgewogen unndt ich mich auch seines schattens allzeit gefreuet." Diese Ded. ist von Copistenhand mit Ausnahme der Unterschrift, die mit „m. p. sc." (manu propria scripsit) ausdrücklich bezeichnet ist: „E. E. H. und Herrl. Unterdienstschuldige Stephanus Ottho". — Bibl. Sign. fehlt.

Das Stück ist gänzlich unbekannt. Ottho selbst lässt es in der Vorrede zu seinem Kronen-Krönlein von 1648 unerwähnt, obgleich er wohl alle seine Compositionen darin aufzählt und ausdrücklich hervorhebt, dass „seine Werklein alle mit dem Wort Krönlein intituliret seien, als Andachts-Krönlein, Freuden-Krönlein, Trawer-Krönlein, Epistel-Krönlein, Evangelien-Krönlein ect". (Vgl. Bohn: Bresl. Kat. S. 299.) Ob der Bemerkung des Autors auf dem Titelblatte: „als ihn der Heroldt in der Marterwochen anno 1520 auf den Versamleten Reichstagk gen Worms citirte", irgendwie eine historische Bedeutung zuerkannt werden darf, ist nach den neueren Forschungen über die Entstehungszeit des Lutherschen Liedes wohl mehr als zweifelhaft. Immerhin bleibt es bemerkenswert, dass die Tradition dieses Glaubenslied so gern mit dem Reichstage zu Worms von 1521 in Verbindung zu bringen sich nie ganz hat zurückdrängen lassen. Nur ist die Bestimmtheit, mit der sie unter Angabe sogar näherer Umstände hier auftritt, bei der sonst geringfügigen Gelegenheit einer Ratsherrenwahl

einigermaſsen auffällig, namentlich in einer Zeit, die wohl noch im Besitze authentischer zuverlässiger Daten sein konnte, vollends bei einem Autor, der 8 Jahre in der Stadt gelebt hat, die den berühmten Reichstag von 1530 sah, nämlich in Augsburg. Da hätte man wohl eher die Vermutung hegen können, dass die ihm übermittelte Tradition sich nicht für Worms, sondern für Augsburg entschieden haben würde. Um so beachtenswerter erscheint daher die von ihm so apodiktisch ausgesprochene Angabe, an der wenigstens seine Zeit keinen Anstoſs genommen zu haben scheint! —

Über diesen Autor fügt Möllers Freib. Chronik S. 327 folgende Notiz bei: „Stephan Otto Freibergensis war eine kurze Zeit (1632—1633) Succentor, kam darauff nach Wiesenstein und ward zum Cantore allda bestellet“. Vgl. auch G. Biedermann, die 2. Nachlese von gelehrten Freibergern. 1759, S. 5, Programm. Dieser Otto bewarb sich 1643 um das Cantorat des verstorbenen Christoph Demantius, seines praeceptors: „hab ich billig zu sein erachtet, mich umb solche vacirende stelle zu bemühen, teils weil ich ein patricius und Stadtkind daselbsten (Freiberg), teils anderswo nun in's 20. Jahr in dergleichen Diensten, als zu Augsburg 8 Jahre, zum Wiesenstein 8 Jahr und endlich zu Schandau in's 4. Jahr gewesen.“ (Freiberger unteres Rathsarchiv.)

Christoph Schreiber.

(1622.)*) Könignh Davidts vnd aller frommen Christen zu diesen letzten drangsäligen Unglücks-Zeiten herzbrechendes Seuffzerlein zu Gott aus dem XC. Psal. v. 14. 15. 16. 17. mit 6 Stimmen Concertweise sambt einem General Bass vor die Orgel gesetzet Und Denen Ehrenvesten Vorachtbaren, wolgelarten Hoch- und Wolweisen Herren Bürgermeistern und Rathmannen der Churf. und löblichen Bergstadt Freybergk. Seinen allerseits Grossgünstigen Herrn und geneigten Fördern zu sonderbaren Ehren und Schuldiger Danckbarkeit bey beschehener Mutation des Organistendienst offeriret und dediciret von Christoff Schreibern Dresdens. Der Pfarrkirchen zu S. Petri in Freybergk p. t. Organico. (Ohne Jahr und weitere Dedication.)

7 Stimmbogen in Folio; auf je einem auch eine Stimme: Soprano, I Choro; Canto, II Choro; Alto, Ten. I. II.; Basso und Basso continuo mit Bezifferung.

---

*) Sowohl aus dem Ausdruck von den „drangsäligen Unglückszeiten“, als auch aus der Angabe „bei beschehener Mutation“ können wir schlieſsen, dass das Jahr 1622, und damit das Entstehungsjahr dieser Komposition gemeint sei. 1622 war eine groſse Teuerung. Vgl. Möller, Chronik, Annall. S. 445; Schreiber trat 1622 in Freiberg sein Amt an. (s. u.)

Text: „Herr kehre dich doch wieder zu uns". Am Schlusse ist die kleine Doxologie angehängt.

Bibl. Signatur fehlt.

NB. Die Freiberger Chronik von Möller 1653, S. 269 berichtet über diesen Autor: „Christoph Schreiber von Dresden Anno 1622, zog folgends von Freyberg nach Zittau in die Lausitz, Anno 1634 kurtz für Weihnachten, starb allda Anno 1639. Das Stück rührt also sicher aus dem Jahre 1622 bei Übernahme des Organistendienstes her. Sein Vorgänger im Amt von 1612—1622 war Heinrich Pellmamn. Schreiber ist neben seinem Vorgänger und zweiten Nachfolger im Amte durch folgendes Distichon in der Freiberger Peterskirche verherrlicht: Organa quae fixit Pelmanus, quaeque refixit | Schreiberus, tandem perficit Antonius.

Vgl. Möller a. a. O. S. 102. Zwischen Schreiber und Antonius war Andreas Hammerschmidt eine kurze Zeit Organist an der Peterskirche, nämlich von 1635—1639.

Heinrich Schütz (Sagittarius).

(1648.) „Ich weis, das mein erlöser lebet: à 6 vocum."

Nr. 27 in dem Sammelband XI. 8°. 47; unmittelbar hinter den 26 Motetten des Albinus Fabricius (s. d.).

Das Stück ist aus Musicalia ad chorum sacrum ect. 1648 entnommen. Daselbst findet es sich unter Nr. 25 zu 6 Stimmen, nebst Basso continuo. — Die Vignette unter seinem Bildniss auf dem Titelblatt zu diesem Werke ist wie das Portrait von Christian Romstet gestochen und stellt einen Todtenkopf dar, auf dem ein aufgeschlagenes Notenbuch ruht, hinter welchem die Posaunen des jüngsten Gerichtes unter einem Lorberkranze herausragen. Ringsherum eine Umschrift: Vitabit Libitinam. (Horaz. od. III. 30. 7.) Als Separatabzug findet sich dies Bild auch in der Freib. Gymn.-Bibl. (Mappe der Kupferstiche.)

Mit dieser Nummer schliefst das reiche Sammelwerk ab. Es folgen noch 18 linierte, leere Bll.

Joannes Wircker.

(1557.) [Roth:] In Gratiam Senatus et Reipublicae | Civitatis Freiburgii*) Missa hec | fideliter scripta inque modum | Cantionalium

*) Diese Form des Städtenamens darf nicht verwundern. Ähnliche Ungenauigkeit und Freiheit kommt auch anderswo vor. In dem apparatus litterarius von Freytag, Lips. 1752 wird des Johannes Bocerus berühmtes lat. Gedicht zu Ehren Freibergs aufgeführt und irrtümlich citiert als: „Friburgum in Misnia." Freiburgum findet sich öfter. So z. B. bei G. Bruin Agrippinas im 2. Buche: de praecipuis totius universi urbibus.

exarata est, | A Joanne Vvirckero | Ludi rectore Op- | pidi Bornae | Anno A | Christo | nato | M.D.L.VII. |

Bl. a. „Psalm: CXLV. Lauda anima mea Dominum laudabo dominum in vita mea, psallam deo meo quamdiu fuero. H. F. E. I. R. C."

Bl. a. (rev.): Missa super: Ave praeclara. Quinque vocum.

Bl. f. Patrem; sex vocum. Bl. n. Pleni sunt, 4 vocum.

Bl. o. (Schlussseite): „Hoc opus inchoatum est VI. Junii die: abso- | lutum vero X. Augusti".

Prachtexemplar auf Pergament. Bll. signiert a—o. Bibl.-Sign. fehlt. — Die Messe ist nie im Druck erschienen. Ein zweites handschriftliches Exemplar dieser Messe besitzt die Staatsbibl. zu München und zwar in dem Chorbuche Nr. 52 (Mus. Ms. 59.), Pergament, 39 Bll., grofsfolio mit color. Wappenzeichen der Augsburger Stadtbibliothek und Dedication an den Bürgermeister und Rat der Stadt Augsburg, fol. 2. 5 vocum, (Credo und Sanctus defekt.) Vgl. Maier: Musikalische Handschriften S. 30. sub 52 mit der Bemerkung: „Wahrscheinlich von Joh. Wircker geschrieben". Dass es mit dieser Vermutung seine Richtigkeit hat, ist wol nicht zu bezweifeln. Von demselben Autor befindet sich aufser dieser Messe noch eine zweite Missa super: Castigans castigavit me, 4 voc., sowie eine Cantio nuptialis: viri diligite uxores vestras 4 vocum; pars II: Quos deus conjunxit — ebenfalls handschriftlich von Wirckers Hand im Cod. 33 (Mus. Ms. 58.) auf Pergament in München. (37 Bll.; grofsfolio, wie Nr. 59 geschmückt.) Auch diese beiden Nummern sind noch nicht im Druck erschienen. — Endlich ist noch ein drittes handschriftliches Exemplar dieser Messe zu nennen, das in der Zwickauer Bibliothek aufbewahrt wird, jedoch mit anderen Kompositionen zusammengestellt, nämlich: Missa super: Ave praeclara, 5 vocum, Wircker; Ave Jesu Christe rex regum, 6 vocum, Philippi de Monte; Missa super: Aspice Domine, 6 vocum, Joannes Vuirker, 1556. Grofs Imperialfolio. Schöne Handschrift, Pergamentband.

Welche Bedeutung den 6 Initialbuchstaben H. F. E. I. R. C. unter dem Psalme beizumessen ist, habe ich nicht ermitteln können.

Anhang.

Mss. in der Bibl. des Altertumsvereines.

Mscrpt. von 4 Stimmbüchern. (4 Stb. fehlen.) Vorhanden: Secunda Vox, Bassus, Bass-Violon und Bass continuo.

Gröfse: 29 cm × 21 cm, in grauer Pappe mit kurzem Pergamentrücken gebunden. Im Basso continuo steht vorn drin: „sind ingesambt 8 Bücher 1662". Sie sind vorn alle bezeichnet mit dem Namen des letzten Besitzers: „P. Thieme in Weissenborn. $18\frac{27}{6}60$". Um diese Zeit hat er sie dem Freiberger Altertumsverein geschenkt, wie die Eingangsbücher desselben beweisen. In letzteren steht noch die Notiz dabei: „aus dem

Freiberger Dom". Doch waren es schon 1860 nicht mehr als die vier. Dass sie im Dom gewesen, bestätigt Herr Stadtrat Gerlach, indem er hinzufügt, sie hätten sich in einem alten, jetzt nicht mehr vorhandenem Schranke am sog. „Wendelstein", einer Treppe des Domes befunden.

Sie sind gut erhalten. Das Papier ist das alte gute, gelbliche Freiberger Papier mit dem Stadtwappen. Sie rühren durchaus von einer Schreiberhand her, die mit derjenigen sich deckt, welche die meisten handschriftlichen Noten in der Gymnasialbibliothek schrieb. Innerlich auf dem Vorsetzblatte tragen sie die Signierung: Bass-Violon, Basso continuo, Ander Stimme, Vierdte Stimme.

Bibl. Signatur fehlt.

1. J. N. (?): Ein Tag in deinen Vorhöfen. Symphonie. 5 voc.
2. S. S. (Samuel Seidel): O welch eine Tiefe. 5 voc.
3. A. H. (Andreas Hammerschmidt): Ich bin die Auferstehung. 6 voc.
4. „ „ Fürchtet euch nicht. 6 voc.
5. H. S. (Heinrich Schütz): Buccinate. 6 voc.
6. „ „ secunda pars: Jubilate.
7. Josephi Scaranii: Bone Jesu 5 voc.
8. Johan Bapt. Chinelli: Laudate pueri. 5 voc.
9. „ „ „ Ecce unus benedic. 5 voc.
10. Heinrich Sagittarius: Benedicam Dominum. 4 voc.
11. „ „ sec. pars. Exquisivi.
12. „ „ Attendite populi. 5 voc.
13. „ „ Domine labia. 5 voc.
14. „ „ Veni dilecte mi. 6 voc.
15. Johann Rosenmüller: Treuffet ihr himmel von oben. 3 voc.
16. Andr. Hammerschmidt: Mir hastu Arbeit gemacht. 6 voc.
17. Joh. Rosenmüller: Mater Jerusalem. 4 voc.
18. Johann Rovett: Laudate pueri.
19. Andr. Hammerschmidt: Verleih uns Frieden. 6 voc.
20. Francisci Turini: Ecce quam bonum. 5 voc.
21. Andr. Hammerschmidt: Jesu du Sohn David. 5 voc.
22. „ „ Her so du wilt. 6 voc.
23. „ „ Der Herr behüte dich. 6 voc.
24. Johann Werlin: Wie schön leuchtet. 5 voc.
25. „ „ Lobet den Herren. 5 voc.
26. „ „ Nu kom. 5 voc.
27. „ „ Der Tag der ist so. 5 voc.
28. „ „ Wo Gott der Herr nicht. 5 voc.
29. „ „ O Mensch bewein. 5 voc.
30. Matheus Weckmann: Ich habe dich ein klein augenblick. 3 voc.
31. Baltasar Hildebrandt: Verbum caro. 4 voc.
32. „ „ Gott sei uns gnädig. 3 voc.
33. „ „ Domine concede mihi. 3 voc.
34. „ „ Lobet den Herrn. 4 voc.

35. Baltasar Hildebrandt: Veni sancte spiritus. 5 voc.
36. Bernhart Haass: Ach bleib bei uns. 4 voc.
37. Christ. Werner: Ich danke dem Herrn. 3 voc.
38. „ „ O du allersüssester. 3 voc.
39. Bernhart Haass: O süsser. 4 voc.
40. Alexander Grandi: Bone Jesu. 4 voc.
41. Heinrich Sagittarius: Paratum cor meum. 3 voc.
42. „ „ Exultavit cor meum. 3 voc.
43. „ „ Cantabo Domino. 3 voc.
44. „ „ Venite ad me. 3 voc.
45. „ „ Jubilate deo. 3 voc.
46. „ „ Anima mea. 4 voc.
47. „ „ sec. pars. Adjuvo voc.
48. „ „ O quam tu pulchra es. 4 voc.
49. „ „ sec. pars. Veni de libano.
50 Johann Vierdanck: Es stehe Gott auf. 4 voc.
51. „ „ Nun danket alle Gott. 4 voc.
52. „ „ Mein hertz ist bereit. 4 voc.
53. „ „ Herr wenn ich nur dich. 4 voc.
54. „ „ Wo der Herr nicht bei uns. 4 voc.
55. „ „ Ach dass ich hören sollte. 4 voc.
56. „ „ Singet dem Herrn. 3 voc.
57. „ (?) „ Anima mea desiderat. 3 voc.
58. Giacomo Arigoni: Benedicta sit. 3 voc.
59. Incertus (Wirkl. Überschrift): Ave mundi spes. 3 voc.
60. Andr. Hammerschmidt: Trachtet am ersten. 3 voc.
61. „ „ Schaff in mir Gott. 3 voc.
62. „ „ Sey nu wieder zufrieden. 3 voc.
63. Johann Rovettus: Laetatus sum. 5 voc.
64. Christoph Werner: Laudandus Dominus. 3 voc.
65. „ „ Jubilate deo. 3 voc.
66. „ „ Herr nun lest du. 3 voc.
67. Samuel Seidel: Domine exaudi. 3 voc.
68. „ „ Domine ne in furore. 4 voc.
69. „ „ Beati.
70. „ (?) „ Erbarm dich mein. 5 voc.
71. „ (?) „ Ein feste Burg.
72. Michael Kühnel: Meine seele erhebt. 4 voc.
73. Heinrich Schütz: Der Herr ist mein Hirt. 5 voc.
74. „ „ Wo der Herr nicht das Haus. 5 voc.
75. „ „ O Jesu süss. 6 voc.
76. Johann Vierdank: Mein Freundin komm. 5 voc.
77. „ „ Jauchzet dem Herrn. 6 voc.
78. Ohne Autorangabe: Laudate dominum.
79. „ „ Mein Hertz ist bereit. 5 voc.
80. „ „ Siehe wie fein und lieblich. 5 voc.

81. Ohne Autorangabe: Domine exaudi. 3 voc.
82. ,, ,, Jubilate deo. 4 voc.
83. ,, ,, Cantate domino. 4 voc.
84. ,, ,, Fürchte dich nicht. 4 voc.
85. ,, ,, Komt her zu mir. 3 voc.
86. ,, ,, Lobe den Herrn. 3 voc.
87. ,, ,, Ei du frommer. 4 u. 7 voc.
88. ,, ,, Der Herr Zebaoth. 6 u. 9 voc.
89. ,, ,, Freuet euch des Herrn. 3 voc.
90. ,, ,, Paratum cor meum. 3 voc.
91. ,, ,, Decantabat populus. 3 voc.
92. ,, ,, Amo Christum. 3 voc.
93. ,, ,, Sonet cithara. 3 voc.
94. ,, ,, O admirabile commercium. 6 voc.
95. ,, ,, Quemadmodum desiderat cervus. 5 voc.
96. ,, ,, Tempus est. 3 voc.
97. Heinrich Schütz: O süsser Jesu. 6 voc.
98. ,, ,, Lasset uns doch den Herren. 6 voc.
99. Ohne Autor (Schütz?): Ad perennis vitae. 3 voc.
100. ,, ,, ,, Jubilate deo. 5 voc.
101. ,, ,, ,, Das ist mir lieb. 3 voc.
102. Andr. Hammerschmidt: Von Gott will ich nicht lassen. 7 voc.
103. ,, ,, Allein zu dir. 7 voc.
104. ,, ,, Christ lag in Todesbanden. 8 voc.
105. Conrad Mathei: Des Herren Zorn wehret. 6 voc.
106. ,, (?) ,, O dulce nomen Jesu. 4 voc.
107. ,, (?) ,, O vulnera doloris. 3 voc.
108. ,, (?) ,, Gott es ist mein rechter Ernst. 7 voc.
109. ,, (?) ,, Laudate dominum. 8 voc.

Register.

BIBLIOGRAPHISCHER UND THEMATISCHER

MUSIKKATALOG

DES PÄPSTLICHEN KAPELLARCHIVES

IM

VATIKAN ZU ROM.

NACH DEN ORIGINALCODICES BEARBEITET

VON

FR. X. HABERL,

DIREKTOR DER KIRCHENMUSIKSCHULE IN REGENSBURG.

BEILAGE ZU DEN MONATSHEFTEN FÜR MUSIK-GESCHICHTE.

LEIPZIG, 1888.

BREITKOPF & HÄRTEL.

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Vorwort.

Leo XIII., der gegenwärtig glorreich regierende Papst, hat durch energische und wirksame Anordnungen die Benützung des bisher kaum oder äufserst schwer zugänglichen Archives der päpstlichen Sängerkapelle dem Schreiber dieser Zeilen möglich gemacht; dieses huldvollsten Gnadenaktes muss daher an erster Stelle mit ehrerbietigem Danke Erwähnung geschehen.

Über das päpstliche Musikarchiv sind seit dem Erscheinen des Baini'schen Werkes: „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina, Roma 1828“ die verschiedensten Anschauungen verbreitet worden.

Die Einen vermuteten in demselben geheimnisvolle, jedes historische Dunkel zerstreuende Aufzeichnungen und Handschriften, Autographe der Kompositionen jener Meister, von welchen Baini das Vorhandensein einzelner Werke konstatiert hat, oder niedergeschriebene Regeln und Aufzeichnungen über den Vortrag und die Art der Ausführung der älteren Kompositionen, sowie über die Traditionen der päpstlichen Sänger; Andere glaubten annehmen zu dürfen, dass die historische und wissenschaftliche Ausbeute eine ziemlich geringe sein dürfte, da bei Andrea Adami*) die Zahl der kirchlichen Funktionen, bei denen die päpstliche Kapelle thätig zu sein hat, eine sehr beschränkte und das dortselbst aufgeführte Programm ein überaus kleines ist.**)

---

*) Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificia... Roma, Ant. de' Rossi, 1711.

**) Im Kirchenmusikal. Jahrbuch für 1889 gedenke ich dieses Repertoire in einer Studie über Andrea Adami da Bolsena weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

Beide Ansichten werden durch vorliegende Publikation, welche auch als zweites Heft der Bausteine für Musikgeschichte in Einzelabdruck erscheint,*) die notwendige Korrektur erhalten.

Nach dem gegenwärtigen Bestande lässt sich das Archiv in zwei Teile scheiden; der eine umfasst die Bullen und Breven der Päpste, die Tage- und Dienstbücher der Punktatoren, welche Aufzeichnungen über wichtigere Vorfälle, über Frequenz, Ausbleiben, Aufnahme, Pension, Festlichkeiten u. s. w. gemacht haben. Diese Diarien beginnen jedoch erst mit dem Jahre 1535 und lassen einige Lücken bedauern. Dazu gehören die Quittungsbücher, in denen die einzelnen Sänger den Empfang der Monatsgehälter bescheinigen, und mehrere Manuskripte mit Musikverzeichnissen, Protokolle über interne Angelegenheiten u. s. w. Diese Abteilung ist in vorliegendem Kataloge gänzlich unberücksichtigt gelassen; nur die Musikwerke, soweit sie mit laufenden Nummern versehen sind, wurden Blatt für Blatt gemustert und beschrieben.

Durch die Munificenz Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. ist das gesamte Musik-Archiv seit drei Jahren in einem grofsen und hellen Lokale, dessen Fenster teils nach dem päpstlichen Garten, teils nach dem *cortile della pigna* gehen, in welchem gegenwärtig die Geschenke der ganzen katholischen Welt zum Andenken an das 50 jährige Priesterjubiläum des Papstes ausgestellt sind, in neuen Schränken untergebracht. Für die Benützung zum Studium wurden die einzelnen Codices in den Arbeitssaal der vatikanischen Bibliothek getragen, da bisher kein Custos zu längerer und regelmäfsiger Aufsicht des Musik-Archives besoldet ist, sondern drei der päpstlichen Sänger die Ordnung und Verwendung desselben nur für den Chordienst zu besorgen haben.

Über die Geschichte und Schicksale dieses Archives sind wir einstweilen auf die wenigen Notizen in Baini's „Memorie" angewiesen, welche hier in wörtlicher Übersetzung Platz finden sollen. Tom. II. pag. 310, Note 634 schreibt Baini: „Obwohl das Archiv unserer Kapelle bei der Plünderung Roms unter Bourbon beinahe gänzlich in Feuer aufgegangen war,**) erhielt es doch bald reichlichen Zuwachs.

---

*) Das 1. Heft „Wilhelm du Fay, Sonderabdruck aus der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. I." erschien 1885, das 3. Heft „Die römische schola cantorum, und die päpstl. Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrh.", Sonderabdruck aus Vierteljahrsschrift 1887 wird nächstens mit Namensregister publiziert werden.

**) „Die Ursache des Fehlens vieler Dokumente . . ., sowie auch einer grofsen Zahl von Musikwerken der päpstl. Sängerkapelle liegt in dem tragischen Ereignisse, durch welches die ewige Stadt am 6. Mai 1527 unbeschreibliche Verwüstungen und

Als aber der Kardinalprotektor unserer Kapelle, Sigismund Chigi, am 30. April 1678 gestorben war, folgte ihm auf Befehl Innocenz XI. der Kardinal Felix Rospigliosi in diesem Amte. Dieser Mann liefs, aus Neugierde oder aus anderen unbekannten Gründen, das Archiv unserer Kapelle in seinen Palast bringen, obwohl das Sängerkolleg feierlich, jedoch vergebens Einsprache erhob. Zehn Jahre lang dauerte dieser Zustand, bis Kardinal Rospigliosi am 9. Mai 1688 mit Tod abging. Am 15. Juli des gleichen Jahres erliefs der Kardinalvikar von Rom Caspar Carpegna, Bischof von Sabina, im Namen des Papstes eine Bulle, in welcher alle mit Exkommunikation belegt wurden, welche wissentlich und mit Vorbedacht Gegenstände, Schriften, Musikalien, geschriebene oder gedruckte Werke, Punktationsbücher, Diarien, apostolische Konstitutionen, Bullen, Diplome oder ähnliche Dokumente verheimlichen, besitzen oder nicht anzeigen, und dem Präfekten des apostolischen Palastes oder dem Kapellmeister zurückgeben, damit sie wieder dem Archive einverleibt werden können, aus dem sie widerrechtlich weggenommen worden waren. Auf diese Weise kam wohl der gröfste Teil der geraubten Gegenstände wieder zurück, aber dennoch war der Verlust von Pergamentbänden, Titelblättern, Miniaturen, Partituren u. s. w. ein sehr bedauerlicher".

Baini erwähnt in seinen „Memorie"*) keine Silbe von der „Restaurierung", welche die meisten Codices in den Jahren 1721—1724 zu erleiden hatten. Wenn auch nicht durch Schuld der Buchbinder die Originaltitelblätter und die Indices abgerissen worden sind, und wenn manche Codices (siehe unten S. 13 die Beschreibung von Codex 34) schon vor 1722 Schaden gelitten hatten, so wurde doch durch zu starkes Beschneiden der Bände an vielen Stellen die Bestimmung der Autoren unmöglich, da nur noch Spuren vereinzelter Buchstaben vorhanden sind. Daher mussten so viele Tonsätze unter „auct. incerti" eingereiht werden.

Über eine zweite Gefahr, welcher das Musik-Archiv glücklich entgangen ist, schreibt Baini l. c. Vol. I. pag. 278, Note 379: „Beim ersten Einfall in Rom 1798 blieb unser Archiv wunderbar verschont. Der französischen Armee folgte ein Herr Mesplet als Kommissar der schönen Künste. Wohl legte er auf eine Menge kostbarer Gegenstände

---

unersetzlichen Schaden erlitten hat; — wir meinen den sogenannten *sacco di Roma*." 3. Heft der Baust. S. 72. Übrigens ist aus dem Verzeichnis (S. 66 dieses Kataloges) zu ersehen, dass aus der Zeit vor 1527 immerhin noch die Zahl von circa 20 umfang- und inhaltreichen Chorbüchern erhalten ist.

*) Siehe jedoch unten Brief an Bottée de Toulmon.

Beschlag, um die Musik aber kümmerte er sich nicht. Aus unserer Kapelle forderte Mesplet nur Kopien einiger Kompositionen, welche ihm auch gegeben wurden. Darauf verlangte er die Schlüssel zur Custodie (zwei kleine Zimmer, je eines im Quirinal und Vatikan, gegenüber den Kapellen, wo die Musikalien für die jeweiligen gottesdienstlichen Funktionen aufbewahrt wurden); auch diese wurden ihm gegeben. Als er nach einigen Monaten von Rom abreiste, gab er die Schlüssel einem unserer Sänger Jos. Censi zurück; die Unseren brachten schnell alle Bücher in Sicherheit. Das musikal. Archiv jedoch befand sich im Quirinal an einem sehr hochgelegenen Orte und entging so den Plünderern. Bald darauf wurde der Quirinal zur Wohnung für die Konsuln der neuen Republik bestimmt. Der Chirurg Liborius Angelucci benützte als Konsul die oberen Räume des Palastes zu einem Hühnerstalle und so kam unser Archiv in die Hände eines Alten, der die Hühner zu pflegen hatte. Als Rom bei Ankunft der Neapolitaner von den französ. Truppen befreit wurde, hatte der Vatikan durch die ersteren viel zu leiden. Bei Rückkehr der Franzosen wurden die oberen Räume des Quirinal neuerdings zu einem Hühnerstalle umgewandelt. Als aber Italien und Rom endlich frei wurden, war ich einer der ersten, der in den Quirinal ging. Ich lief sogleich zum Archiv und fand die Thüre halboffen. Bei diesem Anblicke war ich, um die Wahrheit zu sagen, gänzlich entmutigt. Ich öffnete die Thüre, fand die Schlösser an einen Nagel gehängt, die Schränke aber geschlossen. Ich öffnete sie, da ich die Schlüssel bei mir hatte, und fand, kaum wollte ich meinen Augen trauen, alles unberührt; da konnte ich wohl ausrufen: „Der Herr hat mit seinem Arme Grofses gewirkt. Sie hatten Augen und sahen nicht, Hände, und griffen nicht zu. Die Reichen liefs er leer ausgehen!" u. s. w.

Baini legt also dem Archive einen grofsen Wert bei und schildert in wortreicher und salbungsvoller Erzählung seine Freude und sein Interesse an demselben. Zu diesen im Jahre 1828 gedruckten Worten stimmt aber sehr unharmonisch ein längerer Brief, den Baini am 31. Mai 1840 an Bottée de Toulmon, den verdienstvollen und eifrigen Bibliothekar des Konservatoriums in Paris schrieb, welcher am 24. April des gleichen Jahres Kopien von Musikwerken des 14. und 15. Jahrh. aus dem sixtinischen Archiv erbeten hatte. „So sehr ich Ihnen, schreibt Baini,*) gefällig sein möchte und glücklich wäre,

*) Siehe den interessanten Briefwechsel Baini's in „Adr. de la Fage, Essais de diphthérographie musicale". Paris, O. Legouix 1864, S. 499—535.

Ihren Wünschen rasch zu entsprechen, so lebhaft bedauere ich, Ihnen vertraulich folgende merkwürdige Enthüllungen machen zu müssen. Unter dem Pontificat Innocenz XIII. merkte man unverhofft,*) dass im musikalischen Archiv der Kapelle heimlich eine zweite Plünderung, ähnlich jener unter Bourbon, stattgefunden habe. Man wendete alle Mühe auf, um den Urheber des Diebstahles zu entdecken oder wenigstens die fehlenden Werke und Papiere wieder zu finden; leider jedoch ohne Erfolg. Der Papst verordnete deshalb, dass alle noch vorhandenen Blätter neuerdings zu Bänden vereinigt werden sollten und das Lokal sorgfältiger mit drei Schlüsseln abzusperren sei, welche drei verschiedenen päpstlichen Sängern übergeben wurden. Die mit dieser Arbeit betraute Person**) führte das Unternehmen in der Zeit von 1721 — 1723 aus. Man achtete aber, sei es aus Nachlässigkeit oder Unwissenheit, weder auf das Alter noch auf die Komponisten oder die Werke, sondern stellte die Blätter ordnungslos zusammen, nur um Bände von ziemlich gleicher Stärke einreihen zu können. Um eine ganze Messe zu finden, müsste man oft 10, 12, ja 15 grofse Bände durchmustern und sehr oft ohne Erfolg, da ganze Blätter und besonders solche mit Miniaturen fehlen. Dazu kommt, dass diese Bücher auf Papier geschrieben sind, und die Tinte häufig ganze Notensysteme durchlöchert hat u. s. w. Wie kann man also solche Werke umschreiben? Wenn ich demnach nicht in der Lage bin, Ihren lobenswerten Wünschen zu entsprechen, so will ich Ihnen doch Wege angeben, wie Sie nicht blofs in Wien und München (Sie reden in Ihrem Briefe davon), sondern auch in Rom Werke der alten Flamländer finden können. In der Bibliothek des Fürsten Chigi***) wird ein kostbarer Pergamentband, ehemals im Besitze von Papst Alexander VII., aufbewahrt, welcher Messen enthält und so gut erhalten ist, als ob er erst geschrieben worden wäre. Auch das Kapitelarchiv von St. Peter besitzt einen sehr schönen Codex mit Kompositionen aus ältester Zeit.†) u. s. w."

---

*) Man vergleiche dazu oben die feierlichen Mitteilungen, welche in die Zeit Innocenz XI. (1676—1689) verlegt werden! Innocenz XIII. regierte von 1721—1724.

**) Nach Ausweis der im 1. Teile beschriebenen Codices geschah diese „Restaurierung" unter den Kapellmeistern Volante (1721), Vivianus (1722) und besonders Bastianello (1724).

***) Eine oberflächliche, mit unedlen Seitenhieben auf Fétis überladene Beschreibung dieses Codex siehe im 6. Bde. von „La musique aux pays-bas" des Edm. vander Straeten, Bruxelles, 1882, S. 33 folg.

†) Siehe über denselben 1. Heft der Bausteine S. 75 folg.

Adr. de la Fage bemerkt zu diesem charakteristischen Briefe: „Wir erhalten durch ihn sehr nützliche Aufschlüsse über die Archive der päpstlichen Kapelle, durch welche diese Sammlung, welche man zu hoch schätzte, weil man sie nicht kannte, auf ihren wahren Wert zurückgeführt wird. Baini spricht vertraulich zu Bottée und ist vorsichtig in seiner Äufserung. Ich lege natürlich „Vertraulichkeiten" dieser Gattung nicht den geringsten Wert bei, noch weniger glaube ich an diesen musikalischen Friedhof, der uns da geheimnisvoll beschrieben wird. Hier, wie überall, ist Freiheit, Licht und Wahrheit wünschenswert".

Durch Publikation des vorliegenden Kataloges ist „Licht und Wahrheit" geschaffen; — wir erkennen die Behauptungen Baini's als ein Auskunftsmittel, die Aufmerksamkeit des Forschers von diesen reichen Schätzen abzulenken, und dieselben gleichsam den neugierigen Augen zu verbergen. Es macht den Eindruck, als ob es Baini gereut hätte, 12 Jahre früher in seinen „Memorie" auf diese kostbare Fundgrube für die ältere Geschichte der polyphonen Musik hingewiesen zu haben! Denn dass die Codices so sehr durch den Buchbinder zugerichtet worden sind, dass man 10 oder 12 derselben aufschlagen muss, um eine Messe ganz in Partitur bringen zu können, ist unwahr; nur bei einigen Messen fehlt das erste Blatt von *Kyrie* und *Christe*. An Codices, welche ihrem Inhalte nach den Pergamentband in der Bibliotheca Chigiana und jenen im Archiv von St. Peter überragen, besitzt das sixtinische Archiv mehr als 20. Dem Ruine durch Tintenfrafs ist schon seit Jahren vermittelst vegetabilischen Papiers Einhalt gethan; nur einige Codices sind besonders in den mittleren Blättern und bei der dem Rücken näher liegenden Stelle so zerfressen, dass beim Öffnen des Bandes der Papier- und Tintenstaub abfällt.

In seinem heutigen Zustande bietet das Archiv besonders für die zweite Hälfte des 15. und die erste Hälfte des 16. Jahrh. überreiches Material für genauere Kenntnis des älteren Stiles und der hauptsächlichsten Vertreter desselben.

Eine wichtige und notwendige Arbeit bleibt aber noch zu thun, und sie ist ebenso mühevoll als zeitraubend, nämlich den Inhalt sämtlicher Bände, welche in gegenüberstehenden Stimmen als Gesangspartituren im Sinne jener Zeit geschrieben sind, in moderne Partitur zu übertragen. Nur auf diese Weise wird es dem Musikhistoriker — eine genau nach den Originalen abgefasste Kopie vorausgesetzt — möglich, die Charaktere der verschiedenen Autoren und die Wandlungen des polyphonen Stiles von Wilh. du Fay bis Giov. Pierluigi da

Palestrina und darüber hinaus genau zu verfolgen, sowie jene Werke, welche durch künstlerische Factur ausgezeichnet sind, event. wieder frisch aufleben zu lassen.

Eine Vergleichung der im sixtinischen Archive aufbewahrten Kompositionen mit ähnlichen in den grofsen, durch Sammeln aus aufgehobenen Klöstern und Kirchen oder Ankauf aus verschiedenen Ländern entstandenen modernen Bibliotheken in Bologna, Paris, London, München, Berlin, Wien u. ähnl. wird übrigens zu dem Resultate führen, dass von den im zweiten Teile thematisch mitgeteilten Kompositionen vielleicht die Hälfte, teils in Drucken, teils in Abschriften, auch in einer oder in mehreren der oben bezeichneten Bibliotheken zu erlangen ist, so dass für die Musikgeschichte wenig oder nichts verloren geht, wenn viele Kräfte einträchtig und planmäfsig zusammenwirken.

Es ist nicht zu zweifeln, dass Papst Leo XIII., welcher die historischen Studien in so aufserordentlicher Weise zu fördern bestrebt ist, auch die Benützung des sixtinischen Musik-Archives, unter Beachtung der üblichen Normen und bestehenden Gewohnheiten, erleichtern und in liberalster Weise unterstützen wird, so dass in Zukunft jene Klagen und bitteren Bemerkungen, die Männern wie Kiesewetter, Lichtenthal, Proske, Fétis, Ambros, de la Fage u. A., in Folge vergeblicher Anstrengungen Zutritt zu erlangen, entschlüpft sind, unbegründet sein werden.

Möge dieser in zwei Wintern (1883—1885) mühevoll abgefasste Katalog*) ein Scherflein zur Hebung des musikalischen Studiums bei-

---

*) Ein unter Kapellmeister Vinc. Salvati aus Anagni durch eine Kommission verfasster und im Jahre 1863 kalligraphisch hergestellter Katalog „indice dei libri di musica manoscritti e stampati esistente nell' antico archivio dei capellani cantori pontificii, compilato per ordine del sommo pontefice Pio Papa IX etc.“ wurde von vander Straeten l. c. Vol. VI., S. 463 folg. benützt. Ich wiederhole (1. Heft der Bausteine S. 72): „Derselbe strotzt von Fehlern und ist so grenzenlos ungenau und mit so himmelschreiender Unkenntnis von Namen aus der Musikgeschichte abgefasst, dass er das Feuer verdient. Hätte man sich wenigstens an den von Baini für seine Studien verfertigten Katalog gehalten!“ Die Beweise für diese harte Behauptung liegen hiemit vor, wenn es etwa Jemandem beifallen sollte, unberechtigten oder parteiischen Tadel bei diesem strengen Urteil, anzunehmen. Man vergleiche und staune! Zur Würdigung des geschriebenen Kataloges soll noch erwähnt werden, dass unter anderen auf jeder Seite aufgehäuften Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten auch der Versuch von Zeitbestimmungen für das Wirken älterer Komponisten gewagt wurde, und zwar ohne Fragezeichen! Folgende Beispiele dürften genügen: „Du Fay 1390, Vacqueras 1450, Okeghem 1440; der Inhalt von Cod. 14 wird in die Zeit um 1400 verlegt und bei der Beschreibung ein Jo. Breede Brusten (statt Jo. Wreede Brugen)

tragen, nachdem durch ähnliche Arbeiten Rob. Eitner's u. Genossen in den Monatsheften für Musikgeschichte und in der von Spitta, Chrysander und Adler redigierten „Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte". so erfolgreiche Fingerzeige und dankenswerte Resultate zu Tage gefördert worden sind, und neue umfangreiche Mitteilungen für Spezialgeschichte bevorstehen.

Zu solchen Arbeiten darf für römische Bibliotheken, auch bezügl. musikalisch theoretischer Studien, der neue, bis heute auf vier prächtige Quartbände gediehene, durch die Munificenz Leo XIII. in der vatikanischen Druckerei hergestellte Katalog der Abteilung „Palatina" der vatikanischen Bibliothek gerechnet werden.*) In der Einleitung giebt der berühmte Archäologe und Bibliograph Joh. Bapt. de Rossi die Geschichte der vatikanischen Bibliothek auf 132 Seiten in lateinischer Sprache. Die Beschreibung der Codices selbst geschah auf Grund der vorhandenen Kataloge und mit Herbeiziehung der Originale durch Heinr. Stevenson jun. unter Beihilfe sachkundiger Mitarbeiter.

Da im Archiv der sixtinischen Kapelle kein Codex vor dem Jahre 1460 vorgefunden wird, so darf angenommen werden, dass die liturgischen Chorbücher, welche nach Rückkehr der Päpste von Avignon von den päpstlichen Sängern benutzt wurden, soweit sie nicht verloren gegangen sind, bereits unter Nicolaus V. (1447—1455) der vatikanischen Bibliothek einverleibt wurden.

Was in den fünf Abteilungen dieser Bibliothek [Vaticana, Palatina,**) Regina (Christina), Ottoboniana, Urbinas] an musiktheoreti-

---

genannt, Regis mit der Jahreszahl 1418, Busnois 1420, Caron 1435, Faugues 1420, Eloy 1410, Vincenet 1414 anachronisiert" u. s. w.

Noch muss bemerkt werden, dass seit 1863 von Nr. 118 an die Nummerierung neu geworden ist, so dass die in Baini's „Memorie" citierten Archivbände nur bis 117 inkl. konfrontiert werden können.

*) Bibliotheca apostolica vaticana. Codices palatini latini. Vol. I. Im Buchhandel sind auch einzelne Bände durch Jos. Spithöver in Rom zu beziehen. Der 2. Band enthält die griech. Manuscripte, der 3. u. 4. Band die gedruckten Bücher. Besonders wichtig ist der 1. Band, welcher einstweilen 921 Bände mit ihren zahlreichen Unterabteilungen (die meisten Bände bestehen aus mehreren dem Gegenstande nach ganz verschiedenen Fascikeln und Traktaten) beschreibt, und dessen Fortsetzung noch in diesem Jahre erwartet werden darf.

**) In den bisher beschriebenen Manuskriptbänden ist für Musik beispielsweise folgende Ausbeute: Cod. *39*, f. 228 Officium Corp. Chr. aus dem 13. Jahrh. mit Noten. *457* aus dem 13. oder 14. Jahrh. Offic. Corp. Christi mit Noten. *482* f. 65 (11. und 12. Jahrh.) Responsorien mit Neumen. *487* Ms. des 9. Jahrh., außer den bei Mabillon publizierten Ordines Romani f. 31 ein Neumenfragment. *494* f. 31 (11. Jahrh.)

schen Werken und Traktaten, an praktischer Musik, liturgischen Büchern mit Neumen und Choralnoten vorhanden ist, hat der Unterzeichnete in dreijähriger Arbeit während der Wintermonate gesammelt und aufnotiert, und hofft in nicht unabsehbarer Zeit Gelegenheit zur Veröffentlichung dieser bibliographischen Schätze zu finden.

Osterliturgie (benedictio cerei etc.) mit Neumen. *496* f. 6 (12. Jahrh.) Neumen zur Präfation. *499* f. 8 (13. Jahrh.) Neumen für Annuntiatio B. M. V. *500* f. 53—67 Messen, früher mit feinen Neumen geschrieben; diese wurden im 14. Jahrh. „verdickt". *501* (15. Jahrh.) Choralnoten. *502* (14. Jahrh.) Messenteile mit Noten. *504* (14. Jahrh.) ähnlich wie 502. *506* (14. Jahrh.) Ambrosianische Messenteile mit Noten. *509* Präfationen im 15. Jahrh. geschrieben. *510* Neumenfragmente aus dem 12. Jahrh. *511* Dominikanerantiphonar aus dem 15. Jahrh. *552* Responsorien aus dem 15. Jahrh. f. 66, deutsche Verse (45 Strophen) über den Empfang Jesu Christi im hl. Altarssakrament. *553* Responsorien, 16. Jahrh. Dieser kurze Auszug will nur Andeutung geben, in welchen Codices für Musik etwas zu finden ist; die Beschreibung müsste unter Facsimilierung der Notenbeispiele und in wörtlichem Abdruck der Texte geschehen können, um wertvolles Material für die Geschichte der Liturgie, des liturgischen Gesanges und der Kunstmusik in Theorie und Praxis zu Tage zu fördern.

Regensburg, am 16. Febr. 1888.

Fr. X. Haberl.

Inhaltsangabe.

Katalog der Musikwerke,

welche sich im Archiv der

päpstlichen Kapelle im Vatikan zu Rom

vorfinden.

Angelegt und zusammengestellt in den Jahren 1883—1885

von **Fr. Xav. Haberl.**

Vorbemerkungen:

1. Eine Einleitung über die Geschichte und Schicksale des päpstlichen (sixtinischen) Kapellenarchivs folgt am Schlusse dieses Kataloges, welcher in zwei Teilen erscheinen wird. Der 1. Teil enthält nach dem Muster von Rob. Eitner's Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh. die summarische Aufzählung der Bände in der Reihenfolge der gegenwärtig bestehenden Numerirung. Im 2. Teil werden die Namen der Komponisten in alphabetischer Ordnung aufgezählt und ihre Kompositionen mit Themaangaben in Musiknoten nach dem Alphabet der Texte unter Hinweis auf Band und Folio des ersten Teiles abgedruckt.

2. Wenn nähere Angaben fehlen, ist das Format Grofsfolio mit gegenüber stehenden Einzelstimmen; das Papier dickes Handpapier, der Einband weifses oder braunes Schweinsleder mit schweren Eisen- oder Messing-Knöpfen und Schlössern.

3. Die Bemerkung „rest. = restaurirt" bedeutet, dass der Codex in späterer Zeit neu gebunden wurde. Leider ist bei dieser Gelegenheit meist das Originaltitelblatt und der Index ausgerissen worden, so dass der vorliegende Katalog nur nach langwieriger Durchsicht der Bände Blatt für Blatt abgefasst werden konnte.

4. Bei den Codices, welche ausschliefslich gregorianische Gesänge (cantus firmus) enthalten, wird im zweiten Teile keine thematische oder Textangabe mitgeteilt, da die historisch verwendbaren Notizen bereits im ersten Teil bei Beschreibung des Codex angegeben werden.

5. Bei den Druckwerken begnüge ich mich ebenfalls mit den kurzen Titeln, ohne deren Inhalt im zweiten Teile alphabetisch aufzuführen, da weitaus der gröfste Teil auch in anderen Bibliotheken zu finden ist und nachgesehen werden kann.

6. Im 2. Teile wird der Textanfang der betreff. Komposition nur derjenigen Stimme untergelegt, welche den musikalischen Satz beginnt; in den übrigen Stimmen werden die Pausen durch Ziffern und Bruchtheile (𝅗𝅥 = $^1/_2$, 𝅝 = 1, ▭ , = 2 Pausen etc.) ausgedrückt, und nur die erste Note kömmt zum Abdrucke. Die Schlüssel werden genau nach dem Original in der Ordnung und Form (siehe Thema 1) mitgeteilt. Wenn also der Text beispielsweise in einem fünfstimmigen Satze dreimal steht, so beginnen drei Stimmen, wenn zweimal, so beginnen zwei Stimmen zu gleicher Zeit etc. Weitere Angaben, ob ein Satz für fünf, sechs oder mehr Stimmen geschrieben ist, sind demnach entbehrlich; ebenso die Bezeichnung, ob Cantus, Altus, Tenor, Bassus etc., da sich der Stimmcharakter aus den Schlüsseln ersehen lässt.

Erster Teil.

1. Pergamentband ohne Titelblatt in rotem Saffianleder. Enthält auf 45 Blättern die *Responsorien* der drei Matutinen von Feria V., VI. und Sabbatum sanctum der Charwoche, die beiden Tractus „Domine, audivi auditum tuum“ und „Eripe me Dne.“, sowie die Gesänge der Missa Praesanctificatorum am Charfreitag und die drei Tractus „Cantemus Domino“ nach der 4., „Vinea facta est“ nach der 8. und „Attende coelum“ nach der 11. Prophezie vor der Wasserweihe am Charsamstag.

Gregorianischer Gesang (cantus firmus) in abgekürzter Fassung, ähnlich der Redaction im Graduale Romanum der sogenannten Editio Medicaea, 1614 und 1615. Der Inhalt wurde 1634 unter Urban VIII. von *Leopardo Antonori* geschrieben; Kapellmeister war in diesem Jahre der Priester *Martino Lamotta.* (Siehe Thema 2.)

2. Titelblatt fehlt. Initialen in herrlichen Farben mit geschmackvollen Bildern zieren die Anfänge der Gesänge (cantus firmus), welche auf 206 Blättern die *Antiphonen, Psalmen* und *Responsorien**) von Matutin und Laudes der drei letzten Charwochentage und die Vesper nach der Messe des Charsamstags umfassen. Der Band wurde 1535, im zehnten Pontificatsjahre von Paul III. durch *Galeazzo Ercolano,* Kleriker aus Bologna, geschrieben. Auf Blatt 120 liefs im Jahre 1601

*) Bei den Lamentationen ist nur das Gesangs-Formular bei der 1. von Feria V. „Aleph. Quomodo sedet“ angegeben, die 2. und 3. fehlen.

der damalige Kapellmeister *Arcangelo Crivelli* den Text der Vesperpsalmen des Charfreitags ohne Gesang einschreiben. Rest. 1724 unter Innocenz XIII. auf Veranlassung des Protectors der Kapelle, Cardinal Ottoboni, Kapellmeister z. Z. Priester *Bastianello*. (Siehe Thema 3.)

3. Pergamentcodex mit meisterhaften und kostbaren Miniaturgemälden in raphaelischem Styl innerhalb der Initialen. Enthält auf 131 Blättern das *Graduale Romanum* (Introitus, Graduale, Alleluja mit Vers, Tractus, Offertorium und Communio) im cantus firmus vom Passionssonntag (Dom. de Passione) bis zur Vigil des Pfingstfestes. Titelblatt fehlt. Der Band wurde im 5. Jahre des Pontificates Paul III. 1539 von *Galeazzo Ercolano*, Kleriker aus Bologna, geschrieben. Nach dem Charfreitagsofficium sind einige Blätter beigebunden, auf denen 1654 unter Innocenz X. auf Anordnung des Kapellmeisters *Domenico Salamonio* durch den 65jährigen Priester *Leopoldo Antonori* aus Osimo die Litanei von Allerheiligen am Charsamstag (Sabbatum sanctum) für sämtliche Anrufungen genau nach den Melodien eingetragen ist, wie sie in neuester Zeit die sogenannten „offiziellen Ausgaben" der Choralbücher enthalten, welche die Congregation der hl. Riten (S. R. C.) unter den Auspizien des Papstes edirt hat. Restaurirt 1724 unter Innocenz XIII. (Siehe Thema 4.)

4. Pergamentcodex mit Miniaturen auf 105 Folien. Das erste Blatt besteht aus farbenreichen Arabesken mit dem Wappen von Papst *Clemens VII.* Fol. 1—42 ist von Luigi „scrittore di Clemente VII." im Jahre 1532 geschrieben und enthält die erste Vesper und Matutin des Weihnachtsfestes im cantus firmus. Folio 43 bis zum Schluss umfassen Vesper, Matutin und Laudes vom Totenofficium und wurden 1534 von *Galeazzo Ercolano*, Kleriker aus Bologna, geschrieben. Rest. 1724 unter Innocenz XIII.

Fol. 1. In die Nativitatis Domini ad Longum.*) (Siehe Thema 5.)

Fol. 105 schliefst mit dem Texte des Cantic. Benedictus vom Totenofficium.

5. Pergamentcodex mit hübschen Miniaturen ohne Titelblatt.

---

*) Dieser Ausdruck „ad Longum", welcher auch in Cod. 2 sich vorfindet, scheint doppelte Bedeutung zu haben: 1. zum Gebrauche für die feierliche (lange) Function des Festtages. 2. Soviel wie „in extenso" oder „zusammengestellt, ausführlich", da die liturgischen Bücher jener Zeit so eingeteilt waren, dass die Sänger z. B. für die Matutin von Weihnachten vier Folianten notwendig hatten, a) das Antiphonarium, b) das Psalterium, c) das Hymnarium, d) das Responsoriale. Durch die Zusammenstellung der Gesänge nach Ordnung des Breviers wurde die ungestörte Aufführung bedeutend erleichtert.

Fol. 3: *Incipit antiphonarium diurnum de festivitatibus sanctorum* per totum circulum anni secundum consuetudinem romanae ecclesiae. In Vigilia S. Andreae. Ad Missam. Introitus etc. (Siehe Thema 6.)

Das Wort antiphonarium, der allgemeine Ausdruck für die liturgischen Chorbücher, wird durch den Inhalt und eine Schlussbemerkung des Schreibers auf Fol. 205 näher als *Graduale* bestimmt, und enthält die wechselnden Teile für die Messen des sogenannten Proprium, Fol. 3—66, und Commune Sanctorum, Fol. 7—170. Fol. 170 ist die *Missa pro defunctis* (Requiem ohne Dies irae) unter dem Titel „in Agenda defunctorum" eingeschaltet. Fol. 176 beginnt das *Ordinarium Missae* mit den stehenden Gesängen des Kyrie, Gloria, Sanctus mit Benedictus und Agnus Dei. Als Fol. 1 ist das „Asperges" beigebunden, das eigentlich als Fol. 175 stehen müsste, Fol. 205 (siehe Thema 7) ist zu lesen: „Ad honorem Dei Rev[mus] in Christo Pater et Dominus Dominus Petrus Barbo*), Ecclesiae S. Marci Presbiter Cardinalis Venetiarum scribi fecit hoc praesens Graduale." „*Arcangelo Crivelli*, Cantore della cappella Pontificia" verfasste zu diesem Graduale im Jahre 1602 einen Index, welcher auf Papier geschrieben und beigebunden ist. Restaur. 1723 unter Innocenz XIII.

Aufser den obigen Beispielen des „cantus firmus" gebe ich noch folgende (siehe Thema 8).

6. Pergamentcodex mit hübschen Initialen in blau, rot, gold und weniger guten Miniaturen. Titel fehlt. Da sich wiederholt das Wappen von *Cardinal Pietro Barbo* vorfindet, sowie Schrift und Malereien den gleichen Charakter wie in Codex No. 5 tragen, so ist mit Sicherheit anzunehmen, dass auch dieser Band auf seine Veranlassung vor 1464 geschrieben wurde. Er umfasst auf 104 Blättern die *Antiphonen* und *Hymnen* des *Psalterium*, sowie die Hymnen des Proprium de Tempore und Commune Sanctorum. Restaur. 1724. (Siehe Thema 9.)

Nach dem Completorium folgen die vier marianischen Antiphonen, deren Anfang ich notire (siehe Thema 10).

Die Hymnen für Kirchenweihe „Urbs beata" und „Angularis fundamentum" und für Fronleichnam (Pange lingua) sind im I. modus dorius (siehe Thema 11).

Dagegen die Hymnen Pange lingua und Lustris sex für Exaltatio S. Crucis im phrygischen III. modus. (Siehe Thema 12.)

---

*) Der Band ist also vor 1464 geschrieben, da *Cardinal Barbo*, der Erbauer des prächtigen Palazzo di Venezia zu Rom, bei dem sich die Titelkirche S. Marco befindet, im Alter von 46 Jahren am 30. August 1464 zum Papste gewählt wurde; er regierte als Paul II. 1464—1471.

7. Pergamentcodex mit „cantus firmus“ der Antiphonen, Psalmen und Hymnen bei den Vespern des Psalterium während der Ferialtage. aus 47 Blättern bestehend. Er wurde unter Paul V., als *Nicola de Fantis Montaneanen* Kapellmeister war, 1619 von Gius. Dosi aus Piacenza geschrieben. Die Initialen sind nur mit Bleistift angedeutet. (Siehe Thema 13.)

8. Pergamentcodex mit schön kolorirten Initialen, aber sehr mittelmäſsigen Miniaturen, enthält auf 125 Blättern die wechselnden Gesänge (Introitus, Graduale etc., Offertorium und Communio) für die Sonntage und Ferien von Septuagesima bis Dom. de Passione exclusive. Auf dem ersten Blatte ist das kolorirte Porträt und Wappen von Paul III. (1534—1549) ohne Angabe des Jahres; der Schrift und den Initialen nach wurde der Band von Federico Mario aus Perugia (siehe No. 9 u. 11) geschrieben, welcher nach Ercolano Galeazzi circa 1539 als päpstlicher Schreiber fungirte. Restaur. 1724. (Siehe Thema 14.)

9. Pergamentcodex, sehr schönes Titelblatt: „Incipit II. pars Antiphonarii“ (siehe auch Nr. 11) enthält die Antiphonen für Vesper und Laudes des Proprium de Tempore vom Samstag nach der Octave von Epiphanie bis zum Advent. Auf dem letzten Blatte (Fol. 117b) sind folgende Distichen zu lesen:

Liminibus Jani clausis clementia Pauli
Pontificis jussit thura cremenda Jovi.
Praebeat ut castis faciles concentibus aures,
Dum veniam placido poscimus ore Deum;
Idque ut commodius fieri per saecula possit
Hunc scribi librum jussit: et aere suo.

Sedente Paulo III. Pontif. Max. Opt. Anno XI. II. Oct. M. D. XLV. Federicus Marius scribebat. Restaur. 1721 unter Innocenz XIII. (Siehe Thema 15.)

10. Pergamentcodex auf 92 Blättern die Antiphonen zu Vesper, Laudes und Horen des Commune Sanctorum und Officium defunctorum mit schön kolorirten Initialen, aber sehr mittelmäſsigen Miniaturen enthaltend. Die Wappen sind von Leo X. und Clemens VII. Jahr und Schreiber nicht angegeben. Restaur. 1724 unter Benedict XIII. (Siehe Thema 16.)

11. Pergamentcodex mit schön kolorirten und prächtigen Initialen und Arabesken; die Miniaturbilder sind weniger wertvoll. Auf Fol. 1 ist zu lesen: „Incipit antiphonarium festivum per anni circulum. In vigilia S. Andree Apostoli (siehe oben Nr. 9). Auf 97 Blättern folgen

die Antiphonen zu Laudes, Vesper und Horen für die Heiligenfeste. Auf Blatt 97b steht: Ad Lectorem.

Si te forte movent lector speciesque decorque
Scire quis hunc librum iusserit aere suo
Exscribi et pingi, minima haec ne noscere cures,
Orsa sed ingentis maxime cerne animi
Italiae pacem, sanctissima foedera Regum,
In Turcas classem justaque bella feros
Et Vaticanas Moles et suspice Templa.
Qui facit aeterna haec: haecque caduca jubet.

Sedente Paulo III., Pont. Max. Opt. Kal. Apr. M. D XXXIX completum. Federicus Marius Perusinus scribebat. (Siehe Thema 17.)

12. Pergamentcodex; ist eine Ergänzung von Nr. 5, auf Veranlassung von Cardinal *Barbo,* nachmaligem Papst *Paul II.* vom gleichen ungenannten Kopisten geschrieben mit der Notiz: „Ad honorem Dei" etc., und enthält auf 228 Blättern die wechselnden Messgesänge vom 1. Adventsonntage bis zum Palmsonntag. Restaur. 1724. (Siehe Thema 18.)

13. Nur das 2. Blatt mit dem Inhaltsverzeichnis der acht Messen und sieben Motetten*), sowie dem Wappen von Papst Paul III. ist Pergament. Das Papier des Codex ist durch Tinte und Alter so zerfressen, dass eine brauchbare Restauration beinahe unmöglich ist. Messen: Auct. incertus (2), *Charles* (1)**), *Jachet* (1), *Vincentius Misonne* (1), *Joannes Mouton* (2), *Scobedo* (1). Motetten: *Arcadelt* (2), *Beausseron* (1), *Christofero Morales* (2), *Scobedo* (2). 172 Blätter, restaur. 1724 unter Innocenz XIII.

14.***) Auf 169 noch gut erhaltenen Blättern, 1722 restaurirt, sind Messen und Teile derselben von Komponisten, welche dem 15. Jahrh. angehören. Der Band ist nach 1481 geschrieben (siehe

---

*) Die Motetten, welche zwei oder mehrere Teile haben, werden in vorliegendem Katalog als ein Motett gezählt, aber im thematischen Katalog wird die Zahl der Teile angegeben.

**) Ich vermute *Charles d'Argentil* und werde das Thema auch unter diesem Namen im 2. Teile angeben.

***) Siehe auch die Bemerkungen über den Codex S. 72 meiner Monographie über Wilh. du Fay, 1. Heft der „Bausteine für Musikgesch.", Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1885. Ein Vergleich der obigen Inhaltsangaben von Cod. 13—15, 17, 19, 23 etc. mit denen, welche vander Straeten im 6. Bande S. 464 ff. seines Werkes „La musique aux Pays-Bas" mitteilt, wird zur Genüge darthun, wie sehr ihn der benützte Katalog der päpstl. Kapelle irre führte, und wie notwendig es war, jeden Band eigens zur Hand zu nehmen.

S. 74, Anm. 1 der Monographie über du Fay); die Initialen sowohl, als besonders die Miniaturen und Bilder sind plump und unschön. Die Liste der Komponisten ist: *Auct. inc.* (5), *Busnois* (1), *Caron* (1), *de Domarto* (1), *Eloy* (1), *Du Fay* (4), *V. faugues* (1), *Gaspar* (1), *Okeghem* (1), *Regis* (1), *Vincenet* (1).

15. Ohne Titel. Nur das 1. Blatt ist sehr schön kolorirt; die Initialen sind im Style der Petrucci'schen Drucke gleich den Noten. Scherzhafte Zeichnungen, z. B. Anfangsbuchstaben aus Köpfen gebildet, aus deren geöffnetem Munde man den Hauch entströmen sieht, oder denen statt der Zunge, besonders bei den Gesängen während der Fastenzeit, ein Krautblatt aus dem Munde ragt, (zur Osterzeit ist die Zunge fleischfarben!), oder die auf der Stirne zwei Hörner tragen, bekunden wenig Geschmack, aber grofse Fertigkeit im Zeichnen. Einzelne unter den 265 Blättern, auf denen 28 Hymnen, 13 Magnificat und 41 Motetten, sämtliche 82 Nummern mit 2—5 und mehr Teilen stehen, sind bereits zerfressen, vielen anderen droht Verderben. Auf Fol. 138 ist der Löwe des hl. Marcus gezeichnet; im geöffneten Buche steht: Pax tibi Marce magne. Der Codex scheint am Anfange des 16. Jahrh. geschrieben zu sein und wurde 1722 unter Innocenz XIII. restaurirt.

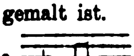
Hymnen: *Auct. inc.* (23), *Josquin des pres* (2), *De orto* (3); Magnificat: *Auct. inc.* (11), *Loyset Compere* (1), *Gaspar* (2); Motetten: *Auct. inc.* (38), *Loyset Compere* (1), *Gaspar* (2).

16. Besteht aus 174 Blättern und enthält 10 Messen und 5 mehrteilige Motetten folgender Komponisten. Messen: *Adrien* (1), *Brumel* (1), *Ant. de Fevin* (4),*) *Hylaire* (1), *Josquin* (1), *Jo. Mouton* (1), *Pipelare* (1).**) Motetten: *Josquin* (4), *Regis* (1). Restaur. 1722 unter Innocenz XIII.

17. 140 Blätter, auf dem ersten Wappen von Paul III. (1534 bis 1549)|, enthalten 6 Messen und 5 marianische Antiphonen und Motetten, mit vier prächtigen Initialen. Restaur. 1722. Messen: *Claudin* (1), *Gascongne* (1), *Hesdin* (1), *Morales* (2), *Richafort* (1). Motetten: *Constantius Festa* (1), *Fremin* (1), *Jacquet* (1), *Maistre Johan* (1), *Morales* (1.)

---

*) Im Q. beim Qui tollis der 4. Messe *Fevin's*, Fol. 104 liest man Vivat Leo; also entstand der Band wahrscheinlich unter Leo X. (1513—1521), dessen Wappen auch auf dem ersten Blatte in feiner Miniatur gemalt ist.

**) Dieser Name ist auch geschrieben Pipe 

18. Auf 194 Blättern sind 30 Hymnen, 8 Magnificat in den 8 Kirchentönen und vier kurze Antiphonen komponirt von *Constantius Festa.* Vier prächtige Initialen auf Fol. 1 zeigen Name und Wappen von Papst Paul III. Anno V. (also 1539), und in Goldschrift den Namen des Komponisten. Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

19. 1. Blatt ist mit 4 farbenprächtigen Initialen und dem Wappen von Paul III. geziert. Durch „Restaur." 1724 unter Benedict XIII. sind mehrere Namen abgeschnitten worden, die sich jedoch aus dem alten beigebundenen Register noch eruiren lassen. Auf den 166 Blättern stehen 6 Messen und 9 Motetten. Messen: *Jo. Beaufseron* (1), *Gascongne* (1), *Hesdin* (1), *Johannes Lupi* (1), *Morales* (1), *Louys pieton* (1). Motetten: *Arcadelt* (1) [im Reg. Alcadet, im Cod. Harchadelt], *Auct. inc.* (1), *Jo. Beaufseron* (1), *Brumeti* (1) [im Reg. Brumen.]*) *Maistre Jehan* (2) [im alten Reg. J. de Ferrara], *Josquin despres* (1), *Lheritier* (1), *Morales* (1).

20. Auf 132 Blättern, deren erstes ein alphabetisches Inhaltsverzeichnis der 34 Nummern (Antiphonen, Psalmen, Motetten) ohne Zählung der zweiten Teile enthält, scheinen sich nur Kompositionen von *Constantius Festa* zu befinden. Da jedoch von Fol. 56 an der Name Constantius Festa neunmal eigens beigesetzt ist,**) so müssen die 25 übrigen Nummern einstweilen unter Auct. inc. eingereiht werden. Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

21. Auf dem letzten Blatt (Fol. 142) liest man: „Joannes parvus, clericus Silvanectensis Gallus, scriptor D. N. Pp. Gregorii XIII. hoc opus manu propria ad laudem Dei Omnipotentis fideliter scripsit anno salutis 1576 Rev^do D. D. *Anton. Buccapadulae,****) magistro Capellae ac Domino Antonio Calasanz praedictae capellae Decano caeterisque aliis cantoribus."

Der Band enthält 8 Hymnen, vier Magnificat und zwei Benedicamus Domino von *Const. Festa*, sowie 8 Magnificat in den Kirchentönen von *Christophorus Morales.* — Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

22. Enthält auf 143 Blättern 6 Messen, dem Charakter der Schriftzüge nach von Jo. Parvi geschrieben. Der Codex ist zur

---

*) Siehe in Eitner's Bibliographie Briant, auch Brument, Brumen (Denis).

**) Bei 2 Psalmen, 5 Motetten, 1 marianischen Antiphon und 1 Te Deum.

***) Siehe Einleitung. *Boccapadule* war der letzte nicht musikalische magister capellae; nach ihm wechselte das Kapellmeisteramt durch jährliche Wahl des Sängerkollegiums.

Würdigung der romanhaften Erzählungen Baini's*) über die Entstehungsgeschichte der „*Missa Papae Marcelli*" von Palestrina von höchstem Interesse. Fol. 1b—19a steht eine fünfstimmige, sehr kurz und gedrängt komponirte Messe von *Noel Baudouyn***) über die Chanson „En douleur et tristefse", Fol. 20b—41a eine fünfstimmige Messe ohne Titel des Spaniers *Robledo*, bei der im *O* des „Osanna" (Fol. 32b) die Jahrzahl 1568 zu lesen ist; Fol. 42b—69a ist eine Messe ohne Titel von *Jo. Pe. Aloysius Prenestinus*, bei der Fol. 57b im *Q* des „Qui ex Patre" beim 1. Bass die Jahrzahl 1565 eingetragen ist***), dieselbe wird 1887 im 15. Buche der Messen Palestrina's (Ges. Ausg. Bd. 24) publiciert werden. Fol. 70b—92a ist die sogenannte „*Missa Papae Marcelli*" ohne Titel- und Komponistenangabe mit dem zweiten Agnus Dei eingetragen, die zum erstenmale unter diesem Titel 1567 im 2. Buche der Messen (Ges. Ausg. 11. Band) ohne das 2. Agnus Dei gedruckt worden ist. Fol. 93b—119a steht ohne Titel- und Komponistenangabe die „*M. Illumina oculos meos*", welche nach dem Tode Pierluigi's im 10. Buch der Messen (19. Bd. der Ges. Ausg.) erschienen ist. Fol. 120b bis 143a endlich enthält über „*Ultimi miei sospiri*" eine sechsstimmige Messe von „*Il Rosso.*"

Aus diesen detailirten Folioangaben und einer genauen Prüfung des Cod. 22 geht hervor, dass derselbe aus sechs für sich bestehenden Fascikeln wahrscheinlich bei der „Restaur." 1724 unter Benedict XIII. zusammengebunden ist, und dass aus der Jahrzahl 1565 nicht erwiesen werden kann, dass die „M. Papae Marcelli" in diesem Jahre komponirt sei, sondern mit viel mehr Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, dass dieselbe bereits 1555 von *Pierluigi* komponirt und erst 1565 in das Chorbuch der päpstlichen Kapelle eingetragen worden ist. Noch triftigere Beweise behalte ich mir für die „Palestrina-Biographie" vor. Die Erzählung Baini's von den „drei Messen" *Palestrina*'s, mit welchen er „die polyphone Kirchenmusik vor der gänzlichen Verbannung aus der kathol. Liturgie bewahrt und gerettet hat", halte ich mit allen Nebenumständen für eine unbeweisbare Fabel, deren Erfindung und Fortpflanzung besonders durch

*) Baini behauptet irrtümlich, diese Jahreszahl stehe bei der 2. Messe (der „M. Papae Marcelli")!

**) Siehe Eitner's Bibliographie unter *Balduin;* er findet sich noch mit den Schreibweisen: Bauldwin, Bauldwein, Baubdweyn und Baudouyn (Natalis oder Noel).

***) Siehe Memorie stor. crit. Vol. I., 228 sequ.; vgl. auch S. VI des 11. Bandes der Gesamtausgabe von Palestrina's Werken.

die Eifersucht der Italiener gegen ihre französisch-niederländischen und spanischen Kollegen in der päpstlichen Kapelle erklärt werden kann, wenn auch der innere Wert und die hervorragende musikalische Technik der „M. Papae Marcelli" gegenüber ähnlichen Kompositionen der gleichen Epoche nicht in Abrede gestellt werden will und soll.

23. Ohne Titelblatt; Fol. 208 steht das Kardinals-Wappen della Rovere von Julius II. (1503—1513). Auf 227 Blättern befinden sich 13 Messen, 3 Credo (Patrem omnipotentem) und 1 Gloria (Et in terra) folgender Komponisten: *Agricola* (2), *Auct. inc.* (1 Missa und 1 Patrem), *Brumel* (1), *A. Fevin* (1), *Fresneau* (1), *Josquin des Pres* (4 Messen, sowie 1 Et in terra, 2 Patrem), *Prioris* (2), *de la Rue* (1).
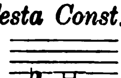
Einige Initialen beim Kyrie sind in Aquarell gemalt; ein Pergamentblatt am Schlusse enthält Titel der Messen und Namen von Komponisten, welche im Bande nur teilweise stehen. Restaur. 1724 unter Innocenz XIII.

24. Enthält auf 149 Blättern 26 Motetten folgender Komponisten: *Arcadelt* (7), *Auct. inc.* (1), *Jo. Brunet* (1), *Jo. Consilium* (1), *Hesdin* (1), *Jacquet* (2), *Josquin* (3), *Isaac* (1), *Ortiz* (3), *Louyset Pieton* (3), *Scobedo* (1), *Andreas de Silva* (2). Fol. 97 im *V.* einer Komposition von *Pieton* steht die Notiz: „*1545 Jo. Parvi scripsit.*" Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

25. Enthält auf 162 Blättern sechs Messen von *Arcangelo Crivelli* mit folgendem Titelblatt:

> Archangelus Cribellius, Presbyter Bergomensis Capp. Pont. ex legato dicavit. Hercule Ferruccio, magistro pro tempore existente D. Brancadorus scribebat 1617;

darunter das Wappen von Papst Paul V. In 4 K-Initialen der letzten sechsstimmigen Messe „Canite tuba" Fol. 126 stehen folgende Namen: R. Franc. Soto, Hispanus C.; R. Arch. Crivelli, Bergomensis, T.; D. Hor. Crescentius, Neapolitanus A.; R. Joannes de Sanctus, Hispanus C.; also zwei Soprane, 1 Alt und 1 Tenor (der Komponist selbst), welche vielleicht als Solisten vom Kopisten verewigt werden wollten. Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

26. Enthält auf 159 Blättern 10 Messen, 1 Credo und 11 Motetten und ist unter Leo X. geschrieben, dessen Wappen viermal wiederkehrt. Komponisten der Messen sind: *Auct. inc.* (1), *Barra Hotinet* (1), *Festa Const.* (2), *Ro. de Fevin* (1). *Gascogne* (2), *Vinc. Misonne* (auch  sonne) (2), *Jo. Mouton* (1); ein Patrem

von *Okeghen*; von den Motetten: *A. de Fevin* (1), *Josquin* (1), *Lheritier*, im Codex immer *Lhiretier* geschrieben, (3), *Vinc. Misonne* (2), *Jo. Mouton* (4).

Viele Initialen haben Goldeinlagen und prächtiges Colorit. Restaur. 1722 unter Innocenz XIII.

27. Pergamentcodex enthält auf 147 Blättern mit der Ueberschrift: „In nomine Domini incipit antiphonarium secundum consuetudinem romane ecclesie", die Hymnen, Antiphonen und Psalmen für Laudes, Vesper und Horen, angefangen vom 1. Adventsonntage bis zum Sonntage innerhalb der Octav des Festes der hl. Dreikönige (Epiphania Domini). Das öfter wiederkehrende päpstliche Wappen weist auf Julius II. (1503—1513) hin; die farbigen Initialen und mehrere gemalte Bilder sind mittelmäſsig. (Siehe Thema 19.) Das Officium des Weihnachtsfestes mit der ganzen Matutin u. s. w. ist besonders reich mit farbigen Initialen geziert. Restaur. 1721 unter Innocenz XIII.

28. Pergamentcodex mit zahlreichen und sehr geschmackvollen Arabesken, Initialen und Miniaturen, sowie dem Bilde und Wappen von Paul III., enthält am Schlusse die Notiz: Galeatius Herculanus, Clericus Bononien. Anno VII. Pontificatus S. D. N. Pauli Papae III. hunc librum scripsit. Anno Domini 1541." Auf 127 Blättern stehen die wechselnden Gesänge des Graduale Romanum (Introitus, Graduale u. s. w.) vom Pfingstfeste bis zum letzten Sonntage des Kirchenjahres. Beim Festum Corporis Christi ist auſser dem Offertorium „Sacerdotes Domini" noch als „Offertorium vetus" der Text „Portas coeli aperuit" und neben der Communio „Quotiescumque" auch eine „Com. vetus": „Qui manducat carnem meam" beigeschrieben; die Sequenz „Lauda Sion" fehlt überhaupt. (Siehe Thema 20.) Die groſse viereckige Notenschrift, sowie den Elzevir-Drucken ähnliche Textschrift scheinen für das Graduale der editio medicaea (Rom, 1614) als Vorlage gedient zu haben. Vgl. oben No. 3 und 8, zu denen dieser Band eine Ergänzung bildet.

29. Enthält 20 Motetten, 9 Hymnen, 5 Magnificat und den Ps. Laudate pueri auf 198 Blättern; Fol. 17ᵇ steht als Kopf „Franciscus Orphei fecit", Fol. 191 „Lucas Fanensis scripsit Gregorio XIV., Magistro Capellae pro temp. existente Rev. D. Franc. Sotto"; Fol. 196 ist unter Clemens VIII. und dem Mag. cap. pro temp. „Paulo de Magistris a Fumone" geschrieben.

Komponisten der Motetten sind: *Fel. Anerio* (1), *Auct. inc.* (2), *Archang. Cribelli* (1), *Franc. Guerrero* (1), *Morales* (1), *Jo.*

Mar. Nanini, capellae S. D. N. cantor (2), *Jo. Praenestini* (11), *Vittoria* (1); der Hymnen: *Fel. Anerio* (1), *Auct. inc.* (5), *Luc. Marentio* (1), *Jo. Mar. Nanini* (2); der Magnificat: *Christianus Ameyden* (1), *Auct. inc.* (1), *Luc. Marenzio* (1), *Jo. Mar. Nanini* (1), *Jo. Praenestini* (1); des Psalmes: *Auct. inc.* (1).

30. Enthält auf 164 Blättern sechs Messen folgender Komponisten: *Christianus Ameyden* (1), *Joannes Animuccia* (1), *Jo. Mar. Nanini* (1), *Joannes Praenestinus* (3). Im K des 1. Kyrie der 6. Messe (Ecce ego Johannes zu 6 Stimmen von Palestrina) ist zu lesen: Xysto V. Pont. Opt. Max.*); auf dem Titelblatt: Clemente VIII. Pont. Max., Ill[mo] Cardinale Gallo Protectore Lucas Orpheus ejusdem capellae scriptor scribebat apud S. Petrum, Anno Dni. 1594.

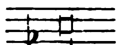
31. Enthält auf 123 Blättern 11 Psalmen und 2 Magnificat: *Fel. Anerio* (3), *Arcang. Crivelli* (2), *Theophilo Gargari* (1), *Rugg. Giovanelli* (2), *Giov. Mar. Nanini* (5). Titelblatt fehlt; Schreiber nicht angegeben; Entstehungszeit: Anfang des 17. Jahrh.

32. Enthält auf 164 Blättern fünf Messen: *Christ. Morales* (1), *Palestrina* (4); die letzteren sind auch im 2., 8., 9. und 12. Buch der gedruckten Messen *Pierluigi*'s zu finden. (Die Titel lauten: Aspice Dne. 5 v., 11. Bd. Ges. Ausg.; Dum complerentur 6 v., 17. Bd. Ges. Ausg.; Te deum laud. 6 v., 18. Bd.; Viri Galilaei 6 v., 21. Bd.) Auf dem Titelblatt ist aufser der Jahreszahl 1585 noch die Notiz: „Sanct[mi] Dom. Nostri Gregorii XIII. Pontif. Max. Anno XIII. Antonio Buccapadulio Magistro Capellae (siehe oben No. 21) Lucas Fanensis scribebat.“ Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

33. Wurde im Jahre 1610 unter Papst Paul V. von mehreren Kopisten hergestellt, welche ihre Probeschrift für das Amt eines „scriptor capellae“ abzulegen hatten. Im Index sind vier Psalmen von *Arc. Crivelli* angegeben, welche in dem gegenwärtig 162 Blätter umfassenden Bande fehlen; ebenso sind Blatt 107—115, auf denen ein Psalm von „*Rugerius Joannellus*“ stehen sollte, ausgerissen, so dass der Band nur mehr sechs mehrteilige Motetten und acht Psalmen enthält. Motetten von: *Arc. Crivelli* (1), *Jo. Mar. Nanini* (1), *Palestrina* (4); Psalmen von *Fel. Anerio* (2), *Auct. inc.* (4), *Arch. Cribelly* (sic!) (1), *Romulo Naldi* (1).

34. Pergamentcodex von grofsem Kunstwert in den reizend

*) Sixtus V. regierte 1585—1590. Die beiden anderen bisher unedirten Messen Pierluigi's in diesem Codex sind die fünfstimmigen „O sacrum convivium“ und „Salve Regina.“

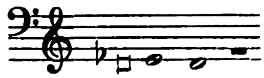
gezeichneten und mit grünen, violetten und schwarzen Farben geschmackvoll kolorirten Initialen und Arabesken. Durch Ungeschicklichkeit des Buchbinders sind mehrere Blätter an falschem Orte; jedenfalls ist auch dem mag. cap. *Franciscus Vivianus*, welcher 1722 unter Innoc. XIII. den sonst vollkommen gut erhaltenen Codex „restauriren“ liefs, keine geringe Schuld beizumessen. Die 83 Blätter umfassen defecte Messen und Teile derselben ohne Angabe eines Komponisten. Nur Blatt 71ᵇ bringt die Notiz: Missa de Feria quinque vocum. Pe. de  rue, also *Petrus de la Rue*. Demnach sind folgende Sätze als auct. inc. zu bezeichnen: Fol 1—7 ein „Patrem omnipotentem, de sancto iohanne evangelista.“ Das 1. Blatt, auf dem sich Alt und Bass befinden, ist fälschlich an diesem Platze und muss als 7. Blatt gedacht werden. Tenor singt den Text: Occurrit beato Johanni ab exilio revertenti omnis populus virorum ac mulierum clamantium et dicentium benedictus qui venit in nomine domini. Beim „Et incarnatus est“ pausiert der Tenor mit dem Beisatz: „Vim maximam patitur“; mit „Et resurrexit“ werden die Worte „Occurrit“ etc. wiederholt. Fol. 9, das den Titel und zwei oder drei Stimmen enthalten müsste, fehlt gänzlich; aus den drei Stimmen von Blatt 10ᵃ geht hervor, dass das Kyrie über „l'homme arme“ komponirt ist. Fol. 10ᵇ—19ᵃ bringen den Rest der Messe. Fol. 20 und 21 fehlen. Fol. 22ᵇ beginnt eine fünfstim. Messe von auct. inc., in welcher beim Tenor zu den Worten des Kyrie und der übrigen Messenteile verschiedene Antiphonen und Versikel aus dem Osterofficium mit roter Farbe beigeschrieben sind; z. B. Kyrie (Mirabilis) leyson (facta) Kyrie (est) leyson (scientia) Kyrieleyson (alleluja, alleluja). Fol. 38 und 39 fehlen; 40—54 bringen das letzte Kyrie einer Messe mit den Worten: Conceptio tua Dei genitrix Virgo etc. Fol. 55 fehlt, 56ᵃ enthalten nur Contratenor, Bassus und Bassus II; aus 56ᵇ und den folgenden aber geht hervor, dass die Messe, welche mit Fol. 70 endigt, den Titel „Ista est speciosa“ hat, da diese Worte dem Tenor beigeschrieben sind. Es ist natürlich blofse Vermutung, wenn in Folge der merkwürdigen Verstümmelung dieses kaligraphischen Kunstwerkes der Gedanke auftaucht, ein „Kunstfreund“ sei diesem Codex wegen der prächtigen Initialen schon vor 1722 zu Leibe gegangen, nicht wegen der Noten, sondern aus Enthusiasmus für die Miniaturen. Die äufsere Ausstattung und die Schrift dieses Pergamentbandes hat aufserordentliche Aehnlichkeit mit jenem Prachtband in Mecheln, welcher fünf Messen von *Pierre de la Rue* enthält und Ende des 15. Jahrh.

entstanden ist (siehe eine Abbildung aus demselben im 4. Jahrg. des Cäcilienkalenders 1879, S. 7). Im Index sind folgende Messentitel angegeben: 1. Missa: l'homme armée, 2. M. de resurrectione, 3. M. Conceptio tua Dei Genitrix, 4. De nostra Domina, 5. De Feria. Da die Schlüssel und Stimmenzahl der 3. Messe mit dem Mechelner Manuscript, von dem das 1. Kyrie im Cäc. Kal. mitgeteilt ist, übereinstimmen und hier gleichfalls fünf Messen gegeben sind, so liegt die Vermutung nahe, dass sie sämtlich von *de la Rue* sind. Im 2. Teile dieses Kataloges werden die Themata von 4 Messen dieses Codex unter Auct. inc. aufgeführt werden, aber unter *la Rue* darf eine Hinweisung nicht unterbleiben, um aus den zahlreichen Messen dieses Meisters, welche in Drucken und Manuscripten noch vorhanden sind, durch Vergleichung ersehen zu können, ob unsere Vermutung Bestätigung findet.

35. Der Inhalt dieses Kleinfoliobandes muss ausführlicher beschrieben werden; die ganze Anlage deutet darauf hin, dass wir es hier nicht mit einem Chorbuch zum Gebrauche für mehrere Sänger, sondern mit einer Art Mustersammlung aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh. zu thun haben. Derselbe besteht aus 207 Blättern, auf denen in ziemlich flüchtiger Schrift aber in üblicher Partiturform, mit gegenüberstehenden Stimmen, Motetten, Antiphonen, Messen und Teile von Messen gesammelt sind. Die Initialen und einige Bilder sind in Aquarell mit hellrot gemischt ausgeführt; die Zeichnungen sind unschön, manchmal fratzenhaft. Fol. 1^b—4^a Motette Domine non secundum peccata nostra, in mehreren Teilen, von *Vaqueras;* 4^b—7^a der gleiche Text von *Judocus de pratis;* 7^b—11^a fünfstim. Mot. O intemerata Dei Mater, generosa puella ohne Angabe eines Komponisten; 11^b—21^a Missa. Cujusvis Toni von *Okeghen;* 22^a—27^a Kyrie und Gloria einer Messe ohne Autorangabe, deren Themata der Choralmesse „de Beata“ entnommen sind; im „Gloria“ (Et in terra) sind die bei „Muttergottesfesten“ üblichen Einschaltungen zum liturgischen Texte. In den Initialen zum Kyrie sind 4 Knaben- und 5 Männerköpfe eingezeichnet; diese vierstimmigen Sätze scheinen also mit einer Besetzung von 9 Sängern ausgeführt worden zu sein, mehr wenigstens konnten nicht wohl aus dem Buche lesen. Fol. 27^b—36^a steht eine Messe ohne Titel von *Isaac;* beim letzten Agnus Dei der Beisatz: „Bassus cantatur in decimis sub cantu“ und beim Cantus der Scherz: „Bassus decimas do omnium quae possideo.“ 37^b—51^a Missa „La martinelle“ von *Jo. Martini.* 51^b—61^a Messe ohne Titel von *Arioris.* 61^b—70^a Missa: l'homme armé von *L. Compere.* 70^b—84^a Missa

ohne Titel *Ja. Hobrecht.* Bei Et incarnatus singt der Tenor statt des liturg. Textes die ganze Antiphon „O clavis David", welche am 20. Dez. als Antiphon zum Magnificat der Vesper trifft, und endigt sie beim Confiteor unum baptisma, sich wieder dem Credotexte anschliefsend. Im dreistimmigen Pleni sind die Pausen des Tenors durch die Worte: „non sunt loquelae neque sermones" im Benedictus die Pausen des Basses durch: „Audi, vide, tace" ausgedrückt. Bei Hosanna und Agnus Dei singt der Tenor: „O beate pater Donatiane pium Dominum Jesum pro impietatibus nostris deposce." 84^b—103^a Missa: Cunctorum plasmator summus von *Tinctoris.* Diesen Titel glaube ich der vierstimm. Messe beilegen zu dürfen, da die Anfangsworte in allen vier Stimmen beim Kyrie zu lesen sind. Die 2. Stimme fügt noch die Fortsetzung bei: celigenum verus dominator, terrarum sublimis rector. Im „Et in terra" und „Patrem" ist die dritte Stimme ohne Text, im „Hosanna" fehlt derselbe bei drei Stimmen, während eine (die zweite) die Worte der Palmsonntagsfeier singt: „Pueri Hebreorum sternentes vestimenta ramos palmarum Jesu filio David clamabant osanna in excelsis." Zu den liturgischen Textworten des Benedictus sind folgende Einschaltungen gegeben: „Benedictus semper sit filius Altissimi, qui de coelis huc venit in nomine Domini. An einer Stelle im ersten Agnus Dei, wo das Blatt umzuwenden ist, steht der Scherz: „verte Tibault", ähnlich im zweiten Agnus Dei: „avance Tibault." Fol. 103^b—109^a Messe ohne Titel und Credo von de orto. Nach Gloria lautet eine Notiz: „Require patrem in fine", das auch auf Fol. 205^a zu finden ist. 109^b—121^a Missa (homme armé) von *Philippon;* der Titel ergiebt sich aus dem Thema des Tenors, der die bekannte Melodie singt. 121^b—123^a die Antiphon Ave regina coelorum von *Vacqueras.* 123^b—136^a Messe ohne Titel von *Phi. Baziron.* 136^b bis 147^a Missa: „Se mieulx ne vient" von *Gaspar.* 147^b—157^a Missa: l'homme armé ohne Autorangabe. 157^b—169^a Missa: Princesse d'amourette von *Gaspar.* 169^b—175^a eine Ferialmesse (ohne Gloria und Credo) ohne Autorangabe. 175^b—178^a Kyrie von *Hobrecth.* Der Tenor hat beim 1. Kyrie den Text „Je ne vis oncques la pareitte", beim Christe „Bon temps", beim letzten Kyrie: „Ou le trouveray". 178^b bis 180^a ohne Autor das dreiteilige Motett „Dne. non secundum peccata nostra." 181^b—183^a ohne Autor das dreiteilige Motett „Dne. non secundum peccata nostra." 183^b—187^a Sanctus „Scoen lief"; beim Tenor: „Gratieuse gente monyere", beim Hosanna: „Quant le vous dy le secret de mon coeur", beim Benedictus: „Madame fautes moy scavoir" ohne Autorangabe. 187^b beginnt eine kleinere und schlechtere

Schrift. 187^b—191^a Motett, ohne Autorangabe, für fünf Stimmen, von denen vier den Text „Salve Regis mater sanctissima", der Tenor aber: „Hic est sacerdos quem coronavit Dominus" singen. Beim „Bassus" ist nachstehende Schlüsselangabe:


etc.

191^b—194^a *De orto*, Antiphon „Da pacem Domine." 195^b—199^a ohne Autorangabe findet sich die gleiche Komposition „Salve Regis" (siehe Fol. 187), aber mit schönerer Schrift wiederholt. Beim Tenor lautet hier der Text: „Hic est sacerdos alexander quem coronavit dominus", auch in den übrigen Stimmen heifst es: „quem vices clavigeri ministrare celestis alexandrum" etc. Diese Notiz führt zur Zeitbestimmung 1492, da Alexander VI. in diesem Jahre den päpstlichen Thron bestieg und bis 1503 inne hatte. Die Nummern vor Blatt 187 mögen unter Innocenz VIII. (1484—1492) geschrieben sein. Fol. 199^b bis 203^a ein fünfstimm. „Patrem omnipotentem" von *De orto*. 203^b bis 205^a Ave maria mater gracie, domina glorie, o regina leticie von *De orto*. 205^b—207^a Patrem omnipotentem von *De orto* (vgl. oben zu Fol. 103^b).

Für die Nummern dieses hochinteressanten Bandes sind also nachfolgende Autoren in alphabetischer Ordnung aufzuzählen: *Auct. inc.* (7), *Phil. Basiron* (1), *L. Compere* (1), *Deprès* [Judocus de pratis] (1), *Gaspar* (2), *Isaac* (1), *Jo. Martini* (1), *Obrecht* (2), *Okeghem* (1), *de Orto* (5), *Philippon* (1), *Prioris* (1), *Tinctoris* (1), *Vaqueras* (2). Der Band wurde 1722 unter Innocenz XIII. restaur., d. h. der damalige Kapellmeister *Franc. Viviani* liefs Titel und Index wegnehmen, oder beaufsichtigte wenigstens nicht diese Buchbinderbarbareien.

36. Pergamentcodex von der Hand des Künstlers und in gleichem Style ausgestattet wie Cod. No. 34, enthält Messen, Messenteile und ein Te decet laus (statt Deo gratias am Schlusse der Messe) und zwar: Ohne Autorangabe 1. eine Messe, bei welcher Kyrie fehlt*); beim Agnus Dei steht als zweiter Text: O dulcis amica Dei, rosa vernans atque decora. Die Sammlung der Ueberschriften für Rätselkanon, welche P. Giov. Batt. Martini im 2. Teile seines Saggio fon-

*) Die Blätter, welche wegen ihrer herrlichen Initialen und Miniaturen fehlen, enthielten ohne Zweifel die Angaben über Titel und Komponisten; möglicherweise sind auch sämtliche Kompositionen dieses Bandes von *P. de la Rue*.

damentale pratico di contrapunto fugato, Bologna 1775, S. XXV, mitteilt, kann aus diesem Bande noch durch folgende vermehrt werden: beim Agnus Dei enthält der Tenor den Beisatz: „Raro mordet canis, qui multum post tergum latrat", der Cantus aber: „Memor esto mei, dum mortis venerit hora", der Tenor beim 2. Agnus Dei: „Cantabat vacue, coram latrone viator", der Bassus auf Fol. 32: „Terribilissimum omnium terribilium mors est." 2. Eine Messe, welche mit „Christe" beginnt, da die vorhergehenden Blätter fehlen. Im Tenor steht unter dem eigentlichen Messtext mit roter Farbe durch die ganze Messe ein nicht mehr üblicher Hymnus über die Schmerzen Mariens, ähnlich dem Stabat Maria, aus dem ich hier einige Strophen mitteile:

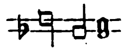
Ferit gladius doloris
Plenum divi cor amoris
Senis vaticinio.
Ast herode saniente
Dulcem natum tu repente
Virgo mater tenera
In Aegyptum pertulisti
Per desertum et nutristi
Qui creavit aethera etc.

3. Eine Messe ohne Titel, beim Kyrie jedoch mit dem rot geschriebenen Beisatz „alleluja". 4. Eine Missa pro fidelibus defunctis. Nach dem Introitus „Requiem" und dem „Kyrie" folgt als Graduale und Tractus: „Sicut cervus desiderat" mit „Sitivit anima mea" und „Fuerunt mihi lacrimae meae", dann das Offertorium „Domine Jesu Christe", wo der Bass als „Barripharius" bezeichnet wird.

Die übrigen Nummern tragen den Namen: *Petrus de la Rue*, auch *Petrus de* -♭-⌉- *rue*, und zwar 1. Patrem omnipotentem über „Lamour du moy", 2. Missa „O gloriosa margaretha", 3. Missa de virginibus über „O quam pulcra est casta generatio", 4. Patrem omnipotentem, in welchem der Bass beim Crucifixus „Barricanor" genannt wird.

Der prächtige, aufser den abgängigen Blättern sehr gut erhaltene Codex schliefst mit Blatt 95, und wurde 1724 unter Innoc. XIII. restaur.

37. Pergamentcodex mit gemalten Initialen und dem Wappen von Julius II. (1503—1513) enthält die wechselnden Gesänge des Graduale Romanum vom 1. Adventsonntag bis zum 4. Sonntag nach Epiphanie mit der Ueberschrift: „Incipit graduale secundum consuetudinem romane ecclesie" auf 117 Blättern. (Siehe Thema 21.)

38. Nach dem Wappen, und einer Notiz auf der ersten Seite des 159 Blätter starken Bandes ist derselbe unter Pius IV. (1559 bis 1565) von Joh. Parvi 1563 geschrieben worden und enthält 39 meist mehrteilige Motetten und durchkomponirte Psalmen folgender Autoren: *Auct. inc.* (11), ein Rätselname  *) (1), *le bel Firminus* (2), *Clemens non papa* (1), *despres*, regelmäfsig *Josquin des Pres* geschrieben (7), *Jacquet* (2), *Morales* (1), *Moulu* (1), *Jo. Mouton* (4), *Jo. Aloisius Prenestinus* (2), *Richafort* (1), *Robledo Melchior* (1), *Andreas de Silva* (2), *Verdelot* (3). Es ist interessant zu beobachten, welches Programm die päpstliche Kapelle noch im Jahre 1563 festhielt, wie in der Auswahl der Komponisten noch die „Ultramontanen" das Uebergewicht behaupteten, und dass Palestrina nur mit zwei Motetten, dem „Beatus Laurentius" (siehe 1. Band der Ges.-Ausg.) und „Estote fortes in bello" (das im 30. Bande publizirt werden wird) vertreten ist; man wählte übrigens von genannten Meistern nur Kompositionen, welche weniger breit angelegt, und manchmal homophon gehalten, das Textverständnis wohl ermöglichen. Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

39. Gleich dem vorigen Bande im Jahre 1563 von *Jo. Parvi* geschrieben, umfasst auf 127 Folien sechs Messen: *Giannetto* (1)**), *Jachetto* (1), *Petrus Moulu* (1), *Jo. Mouton* (1), *Joa. Parvi* (1), *Bartolomeo Scobedo* (1). Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

40. Pergamentcodex in violettem Einband enthält den gregorian. Choral zum Officium defunctorum, geschrieben von Nic. Porta aus Rimini unter Innocenz XI. 1676.

41. Das 1. Blatt mit dem Titel fehlt, aber aus dem gleichzeitigen Index lassen sich die Ueberschriften und Namen der Komponisten entnehmen, welche an manchen Stellen bei der „Restaur." 1722 vom Buchbinder weggeschnitten wurden. Der Band enthält auf 198 Folien 13 Messen, 1 Motett und 3 Patrem omnipotentem (Credo). Messen***): *Brumel* (1), *Gaspar* (1), *Josquin* (5), *Ogkeguam* (2), *Pasquin* (1), *Perisson de la rue* (1), *Pintelli* (1), *Pipelare* (1); Motett: *Auct. inc.*; Patrem: *Agricola* (1), *Ro. de Fevin* (1), *Josquin des pres* (1).

---

*) Heifst La Fage (la, fa, g [als Schlüssel]).

**) So steht im Register; im Bande selbst schrieb Parvi: „Jo. Aloisius prenestinus." Die Messe hat den Titel Ut, re, mi, fa, sol, la und ist im 12. Bande der Ges.-Ausg. publizirt.

***) Ich gebe hier die Namen genau nach der Schreibweise des Registers.

42. Wurde unter Julius II. zusammengetragen, wie aus dem Wappen desselben auf dem 1. Blatte und der Jahrzahl 1507 auf Fol. 165 bei der Antiphon Salve Regina hervorgeht. Einige Initialen und gemalte Bilder sind geschmacklos und unschön. Auf 179 Blättern stehen 47 Antiphonen und Motetten von: *Auct. inc.* (17), *Basiron* (1), *Brumel* (2), *Busnoys* (1), *Carpentras* (1), *Loyset Compere* (3), *Josquin des pres* (4), *Robinet de fevine* (1), *N. ff:* [?] (1), *Foliot* (1), *Jo. Mouton* (2), *Obreck* (2), *Jo. Okeghen* (1), *Jo. le petit* (3), *Prioris* (4), *Petrus de la rue* (1), *Jo. a la Venture* (1), *Jo. Viardot* (1).

43. Wurde 1619 unter Paul V. von Dominico Brancadoro mit grofsen Notenschablonen und hübschen Initialen geschrieben, und enthält auf 157 Blättern eine Auswahl von 38 Offertorien *Palestrina*'s, welche im 9. Bande der Gesamtausgabe publizirt sind, zum Gebrauche für den Sängerchor in die damals üblichen Stimmpartituren eingetragen. Die beiden Teile sämtlicher Offertorien waren 1593 zum erstenmale bei Fr. Coattinus in Rom erschienen und umfassten im ganzen 68 Nummern. Die Anordnung im Codex 43 ist verschieden von der gedruckten Originalausgabe, aber Text und Kompositionen sind gleich.

44. Auf dem 1. Blatte ist das Wappen von Julius II., wie in Codex 42; der Band enthält 11 Magnificat im I., II., III., IV., VI. und VIII. Tone von: *Agricola* (3), *Auct. inc.* (2), *Brumel* (1), *Loys. Compere* (1), *Jusquin des Pres* (1), *Prioris* (2), *Jo. Scribano* (1) und 7 Antiphonen und Motetten, von denen nur die Ant. Regina coeli den Namen *Carpentras* trägt, die übrigen aber ohne Autorangabe stehen. Mit Blatt 101 schliefst der im Jahre 1724 unter Benedict XIII. restaur. Band.

45. Auf dem 1. Blatte liest man: Requiescat in pace. Lame de feu tres bonne memoire. Tresbault puissant tresvertneux et tresvictorieux prince Monseigneur Charles duc de Bourbonnays Dannergue de millan et de chastellerault etc. Capp^{ne} et lieutenant gnāl pour lempereur en Italie. Lequel morut a lassault de Romme le Lunedi sixiesme jour de may. Lan de lincarnacion nē s. mil cinq cens vingt et sept. Amen. Cayron. Diese Notiz über Karl von Bourbon, welcher bei der Erstürmung Roms am 6. Mai 1527 von einer Kugel getroffen verschied, und nach dessen Tode jene gräfslichen Zerstörungen verübt wurden, welche man unter dem Namen „il sacco di Roma" zu bezeichnen pflegt, beweist, dass der Band schon vor 1527 geschrieben wurde. Überdies wird durch das Wappen von Clemens VII. die Entstehungszeit zwischen 1523 und 1527 festzusetzen sein. Zehn Messen,

zwei Patrem' omnipot. und vier Motetten bilden den Inhalt dieses im Jahre 1722 unter Innocenz XIII. restaur. aus 202 Blättern bestehenden Bandes. Messen: *Brumel* (1), *Josquin des Pres* (2), *Fevin* (1), *Jo. Mouton* (1), *P. de la Rue* (4), *Andreas de Silva* (1); Patrem von: *Ysaac* (1), *P. de la Rue* (1); Motetten *Jo. Brumen* (1), *Josquin* (2), *Prioris* (1).

46. Ohne Titel und Index, Angabe des Kopisten oder Jahres, bei der Restaur. 1724 so arg zugeschnitten, dass die meisten Autoren deshalb nicht mehr eruirt werden können. Der Band enthält auf 159 Blättern 44 Antiphonen und Motetten von: *Adrian* (1), *Auct. inc.* (19), *Brumel* (1), *Brunet* (1), *Carpentras* (4), *L. Compere* (1), *Josquin des Pres* (1), *Eustachius de monte regali* (1), *A. Fevin* (1), *Constant. Festa* (2), *Ysaac* (1), *Jo. Mouton* (5), *Jo. Okeghem* (2), *Richafort* (1), *Jo. Scribano* (1), *A. de Silva* (2). Der Codex scheint demnach vor 1527 geschrieben zu sein.

47. Enthält sechs Messen von Palestrina, welche 1616 unter Paul V. auf Veranlassung des damaligen Kapellmeisters *Hercules Ferrari* aus den bereits gedruckten Büchern der Messen zum Chorgebrauch in üblicher Weise eingeschrieben wurden, und zwar aus dem 4. Buche „*Lauda Sion*“*) und *M. secunda*, aus dem 8. Buche „*Memor esto*“ und „*O admirabile commercium*“, aus dem 10. Buche „*O Virgo simul et mater*“, aus dem 11. Buche „*M. Octavi Toni.*“

48. Druckwerk. Liber Vesperarum | Francisco Guerrero | Hispalensis | Ecclesiae Magistro | Auctore || In Roma | ex officina Dominici Basae apud Alexandrum Gardanum. 1584.

Dedication „Cal. Dec. 1584. Ill[mis] Hispalensis Ecclesiae Patribus Fr. Guerrerus, Portionarius et cantorum magister.“ Enthält auf 150 Folioblättern im prächtigen Drucke von Basa 47 Nummern zu 4 bis 8 Stimmen, nämlich 7 Psalmen, 5 Antiph., 25 Hymnen und 10 Magnificat. (Vgl. über den Komponisten Fétis, biogr. univ. 2. Aufl., welcher diesen Druck fälschlich für eine 2. Auflage hält.)

Inhalt: Dixit Dns. I. Toni, 4 voc., Confitebor, VII. Toni, 4 voc. Beatus vir III. Toni, 4 voc. Laudate pueri, I. Toni, 4 voc. In exitu Israel mit Antiph. Nos qui vivimus, 5 voc. Laudate Dominum VIII. Ton., 4 voc. Lauda Jerusalem, III. Toni, 6 voc.; ferner 24 Vesperhymnen zu 4 Stimmen, ein 6stimm. Te Deum und die 5stimm. Ant. Qui se exaltat. Je zwei Magnificat im I. und II. Ton, je ein Magn. im III.,

*) Baini hielt sie für unedirt, da im 4. Buche diese Messe nur als „Missa prima“ der 4stimm. bezeichnet ist; dem Thema nach ist obiger Titel richtig.

IV., V., VI., VIII. Ton zu vier, und ein Magn. im VII. Ton zu fünf Stimmen. Endlich 1 Salve Regina, 1 Regina coeli zu je vier, 1 Regina coeli zu 8 Stimmen.

49. Enthält auf 138 Blättern 11 Messen und 1 Salve Regina, und zwar: *Auct. inc.* (9), *Jo. de Hillanas* (1), *Vaqueras* (2). Das öfter wiederkehrende Wappen von Julius II. weist auf den Anfang des 16. Jahrh.

50. Druckwerk in Grofsfolio. Missarum | Liber Secundus | Francisci Guerreri | in Alma Ecclesia Hispalensi | Portionarii, et cantorum | Praefecti | folgt ein Kupferstich: Die Himmelfahrt Marien's darstellend. ‖ Romae | Ex typographia Dominici Basae | 1582. |

Dedic. des Autors Augustissimae Virgini Mariae etc. Cal. Februarii 1582. Am Ende des 138 Blätter starken Bandes die Notiz: Romae | Apud Franciscum Zanetum. Weitere Exemplare werden im Archiv der Cap. Giulia zu St. Peter und in der Bibliothek des Liceo communale zu Bologna aufbewahrt.

Titel der acht Messen: 1. Surge, propera amica mea, 6 voc. 2. Ecce sacerdos magnus, 5 voc. 3. Della batalle escoutez, 5 voc. 4. Puer qui natus, 4 voc. 5. Iste Sanctus, 4 voc. 6. Simile est regnum, 4 voc. 7. De beata Virg., 4 voc. 8. Pro Defunctis, 4 voc. unacum Resp. „Libera me Domine."

51. Der aus 219 Blättern bestehende Band ist in roten Saffian gebunden und zeigt von Fol. 200 ab eine andere Hand, welche auch das Wappen von Innocenz VIII. (1484—1492) im Kyrie einzeichnete; der Teil vor Fol. 200 ist also älter und kann unter Sixtus IV. (1471 bis 1484) geschrieben worden sein. Den Inhalt bilden 17 Messen: *Auct. inc.* (5), *Busnois* (1), *Caron* (3), *Declibano* (1), *Fagus* (1)*), *Gaspar* (1), *Cornelius heyns* (1), *J. Martini* (2), *Philippon* (1), *Vincenet* (1); 1 Et in terra von *Auct. inc.*; 6 Patrem omnipot. von *Auct. inc.* (4), *Vaqueras* (2).

Die Initialen sind meist in Rot, Blau und Gold, viele aus komischen und fratzenhaften Gesichtern gebildet. Restaur. 1722 unter Innocenz XIII.

52. Pergamentcodex, aus 87 Folien bestehend, enthält drei Messen von *Joannes Petroaloysius Praenestinus*, nämlich die zwei fünfstimmigen *Sacerdos et Pontifex* aus dem Lib. VII (Gesamtausg. 16. Band) und *Ascendo ad Patrem*, sowie *Tu es Petrus* 6stimm.;

---

*) Vgl. Nr. 38. La Fage, verschieden von Fagus; letzteren halte ich für identisch mit Vinc. Faugue.

beide letztere aus dem Lib. XII (Gesamtausg. 21. Band). Der Band ist zum Chorgebrauch unter *Stef. Ugerio*, Kapellmeister pro temp., von Ippolito Fersino in den Jahren 1612 und 1613 geschrieben.

53. Enthält auf 62 Blättern eine fünfstimmige Messe von *Gregorio Allegri* mit dem Titel: „*Che fa oggi il mio sole*", welche unter dem Pontificate von Alexander VII., als *Dominicus Palumbo* mag. cap. pro t. war, von Bartolom. Belleschi 1664 für den Chorgebrauch kopirt wurde.

54. Besteht aus zwei zu verschiedener Zeit geschriebenen Teilen und beginnt erst mit Fol. 14, wo bis Fol. 38 eine 5stimm. Messe von *Alexander Lonck*, camerarius Ill^mi Principis Clevis steht, Fol. 39—67 ist eine 5stimm. Messe ohne Autor und Titel, Fol. 69 bis 91 eine 6stimm. ohne Autor mit dem Motto: „Comme femme deconfortee, Fol. 93—114ᵃ eine sechsstimmige Messe von *Franciscus Parisius*.

Der zweite Teil beginnt erst nach vier Blättern und endigt mit Fol. 165. Mit Autorangabe befinden sich von Fol. 121—125 ein 5stimm. Motett von *Ferabosco*, 121—125 ein zweiteil. 5stimm. Motett von *Fornarino*, 125ᵇ—129ᵃ das 6stimm. Viri Galilaei mit der 2. pars von *Jo. loysius Prenestinus* (Gesamtausg. 1. Band). Die übrigen sechs Motetten sind ohne Angabe eines Autors, vier derselben mit ihrer II. pars sind sicher von *Palestrina*, denn das „Tu es Petrus", 6 voc., (Fol. 139—141ᵃ) „Ascendo ad Patrem", 5 voc., Fol. 155—161ᵃ stimmen mit den gleichen Motetten *Pierluigi*'s im II. Bd. der Gesamtausg. überein, ebenso die fünfstimmigen Motetten „Ego sum panis" (Fol. 147—155) und „O beata et gloriosa trinitas" (Fol. 161—165) mit den gleichlautenden im I. Band der Gesamtausg. Demnach bleiben noch zwei Nummern übrig: Fol. 130—133 „Dum complerentur" und 135—137 „Per lignum crucis" je zu vier Stimmen, welche mitten unter den zweifellosen Arbeiten *Palestrina*'s aber ohne Autorangabe stehen, und welche deshalb im 30. Bande der Gesamtausg. als opera dubia aufgenommen werden sollen.

55. Auf dem ersten der 141 Blätter findet sich im K des Kyrie das Wappen von Clemens VII. (1523—1534); was durch zu starkes Beschneiden der Restaur. 1724 unter Benedict XIII. von Titeln und Namen undeutlich geworden ist, lässt sich aus dem ursprünglichen Index, welcher noch im Bande vorhanden ist, ergänzen. Den Inhalt bilden: 8 Messen von *Jo. Beausseron* (1), *A. divitis* (1), *Josquin dor* (1), *A. Michot* (2), *P. Moulu* (2), *A. de Sylva* (1); ein Patrem von *Jo. Beausseron*; 8 Motetten: *Auct. inc.* (2), *Jo. Beausseron* (1)

Jo. Consilium (1), *Josquin des prez* (2), *A. Michot* (1), *A. de Silva* (1).

56. Chorbuch mit sechs Messen auf 117 Folien. Auf dem 1. Blatt liest man: Liber I. Missarum | Auctore | Rev. Domino Petro Antonio Tamburino | Capellae Pontificiae | Cantore. Sedente Urbano VIII. Pont. Max. ac R. D. Sancte Naldino | exist. p. t. Mag. Cap. in hanc formam fuit redactus. Anno 1635. (Vgl. Nr. 150).

57. Der 139 Blätter starke Band weist im Q des *Qui tollis* der 1. Messe, welche im Register als „*Missa prima*“ ohne Autorangabe verzeichnet ist, aber im Drucke des 4. Messenbuches (Ges. Ausg. 13. Bd.) als *Missa tertia* der 5 stim. sich befindet, die Jahreszahl 1571 auf. Die Messe kann auch *O magnum mysterium* heifsen, nach dem gleichnamigen 6stim. Motett (Ges. Ausg. 1. Bd.), aus welchem die Themate der fünfstimmigen Messe mit Weglassung des Cantus II. genommen sind, und reicht von Fol. 1—22ᵃ. Fol. 22ᵇ bis 46ᵃ steht eine 6stim. Messe ohne Titel von *Jo. Petrus Loisius Prenestinus*, welche den cantus firmus des Pfingsthymnus *Veni creator Spiritus* als Thema bearbeitet, und unter diesem Titel im 14. Buch der Messen (23. Bd. der Ges. Ausg.) zum erstenmale veröffentlicht werden wird. Fol. 46—66 folgt eine 6stim. Messe ohne Titel, als deren Autor im Register *Noel Balduin* genannt ist. 66ᵇ—92ᵃ steht eine 7stim. Messe ohne Titel und Autorangabe sowohl im Contexte als im Register. 92ᵇ—101 wird ein *Patrem* zu 5 Stimmen über „*Solemnitas gloriosae*“ zum Register als Werk von *Cost. Festa* angegeben. 101—108ᵇ folgt ein zweiteiliges 5stim. Motett ohne Autorangabe; dem 108. Blatte ist ein leider ganz unleserlicher Brief aufgeklebt mit der Adresse: Al mio carissimo patrono mastro *Yvo barri* cantore di sua santità in Trento.“ 108—114 steht ein 6stim. zweiteiliges Motett von *Loiset Pieton*, dem bis zum Schlusse noch fünf andere Motetten ohne Autorangabe folgen.

Die chronologisch unmögliche Ordnung dieses Bandes scheint bei der Restaur. 1724 unter Benedict XIII. durch Vereinigung mehrerer Fascikel, welche der p. t. Kapellmeister *D. Petr. Bastianello* veranlasst haben wird, entstanden zu sein. Demnach bilden den Inhalt 4 Messen: Auct. inc. (1), *Noel Balduin* (1), *Palestrina* (2); 1 Patrem von *Costanzo Festa*; 6 Motetten: *Auct. inc.* (5), *Loiset Pieton* (1).

58. Enthält auf 80 Blättern drei Magnificat, zwei Messen, vier Motetten und zwei Deo gratias als Respons. zu Benedicamus Domino von „*Agostino Martini*, Cantore pontificio“ mit einem geschriebenen Vorworte ohne Datum und Jahreszahl, in welchem er sagt, dass durch

diese Kompositionen der Dank für die ihm vor mehreren Jahren gewordene Aufnahme in die päpstl. Kapelle ausgesprochen werden wolle. Da Ag. Martini am 30. April 1605 starb, so wird die Entstehungszeit Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrh. zu setzen sein. Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

59. Auf dem 1. der 58 Blätter ist zu lesen: „Quae diversis temporibus fuerunt conscripta, existente pro t. Mag. Cap. Rev. Dno. *Aldobrando Trabochio* in unum fuerunt collecta anno Dni. 1632. Fol. 2 steht: Paulo V. Pont. Max. *Theophilo Gargaro* auctore et magistro capellae, Dosius scribebat anno Dni. 1620 und es folgen 3 Psalmen (Dixit I. Toni, Confitebor II. Toni, Beatus vir, III. Toni). Ferner zweimal „Beatus vir" von *Rugg. Joanelli*, geschrieben 1617 von Dominicus Brancadoro unter Kapellmeister p. t. Herc. Ferruccio. Endlich zweimal „Beatus vir" von *Archang. Crivelli* und *Ottavio Catalani*, geschrieben 1632 von Dom. Brancadoro. Die Komponisten der 7 Psalmen sind also: *Ott. Catalani* (1), *Arch. Crivelli* (1), *Teof. Gargaro* (3), *Rugg. Giovanelli* (2). Restaur. 1721 unter Innocenz XIII.

60. Enthält den liturgischen Gesang für die Laudes und 2. Messe am Weihnachtsfeste auf 56 Blättern. 1725 und 1729 geschrieben und zwar: Bl. 1—11: Sedente Benedicto XIII. Pont. Opt. Max., Cardinali *Ottoboni* Protectore Vicecancellario, *D. Paschali Betti*, magistro Cap. Pontif. pro temp. existenste Petrus Fiori scriptor anno jubilaei 1725 die fünf Antiphonen und Psalmen der Laudes in gregorian. Choral.

Fol. 12—20 schrieb Jo. Domin. de Biondinis Tusculanus 1729 unter Benedict XIII., dem Protector Cardinal Ottoboni und pro t. Kapellmeister Rev. D. Paschali Betti die 8 Strophen des Hymnus „A solis ortus cardine" abwechselnd mit cantus firmus und vierstimmigen Sätzen ohne Komponistenangabe (vielleicht Joan. Biordi?). Fol. 21—35 schrieb der nämliche de Biondinis unter Benedict XIII., Ottoboni und Pasch. Betti 1725, eine andere mit cantus firmus und 4 stim. Sätzen abwechselnde Bearbeitung des gleichen Hymnus, sowie Fol. 35—53 das Canticum Zachariae (Benedictus Dn̄s.) abwechselnd mit Choral und 4- bis 5 stim. Sätzen von *D. Joan. Biordi*. Fol. 54—56 steht die 2. Weihnachtsmesse (Intr. „Lux fulgebit") genau nach der Gesangsweise der editio medicaea von 1614; einer der vielen Beweise, dass die von Rom neuerdings als authentisch bezeichnete Ausgabe des Graduale Romanum unter Paul V. in der päpstlichen Kapelle auch im 18. Jahrh. noch in Gebrauch war. (Vgl. Nr. 167.)

61. Enthält auf 41 Blättern drei Magnificat (VI., VII., VIII. Toni) von *Morales*. Jahrzahl, Schreiber etc. fehlen.

62. Enthält auf 67 Blättern drei Messen von *Annibale Zoilo* mit einem doppelten Vorwort: 1. an den Canonicus von S. Peter, Sekretär von Papst Gregor XIII. und Präfekt der päpstl. Kapelle *Boccapadule*, 2. an die Körperschaft der päpstl. Sänger, datiert vom 1. Mai 1582. *Zoilo* bemerkt, dass er die Zeit der Mufse, welche er jetzt geniefse, nachdem er nicht mehr Mitglied der Kapelle sei, dazu benutzt, um diese und andere Kompositionen anzufertigen.

63. Trotz des hohen Alters ist dieser Codex vortrefflich erhalten und auf kräftigem Papier mit sehr guter Tinte geschrieben. Er besteht aus 83 Blättern ohne Index, Titel, Zeitbestimmung etc. und enthält Antiphonen, Magnificat, Messen und Motetten: 3 Regina coeli ohne Autorangabe; 2 Magnificat: *Auct. inc.* (1), *Brumel* (1); 5 Messen: *Auct. inc.* (3), *Jo. Okeghem* (2); 7 Motetten: *Auct. inc.* (5), *Prioris* (1), *Vacqueras* (1). Restaur. 1724 unter Benedict XIII.

64. Ziemlich kleine, nur für wenige Sänger berechnete Schrift ohne Angabe der Jahrzahl, durch Tinte ziemlich zerfressen, nur die Nummer von Cost. Festa ist mit gröfseren Zügen schön kopiert. Der Band enthält auf 44 Blättern: 1 Regina coeli von *Auct. inc.*; 2 Hymnen: *Auct. inc.* (1), *Loyset Pieton* (1); 2 Magnificat: *Auct. inc.* (1), *Cost. Festa* (1); 1 Messe: „l'ome arme" von *De Orto*; 1 Motett von *Christ. Morales*.

65. Enthält vier Hymnen und ein Deo gratias für Ostern von einem unbekannten Autor auf 52 Blättern. Restaur. 1721 unter Innocenz XIII. Die Choralmelodieen wechseln mit vierstimmigen Sätzen ab. Der Codex enthält bereits die unter Urban VIII. revidierten Hymnen-Texte, ist also nach 1634 geschrieben.

66. Wurde 1671 unter Clemens X. und Kapellmeister pro t. *Isidor Cerruto* von Nic. Porta aus Rimini geschrieben und enthält auf 33 Blättern, die auch in Cod. 76 befindliche 5stimmige Messe „Beatus Laurentius" *Joannis Praenestini*, welche im 14. Buch der Messen, 23. Bd. der Ges.-Ausg. zum erstenmal in Partitur erscheinen wird.

67. Pergamentcodex mit Miniaturinitialen, aus 15 Bll. bestehend, enthält die gregorianischen Melodieen des Hymnus „Nunc sancte nobis Spiritus", die Antiphonen, Psalmen und Resp. brev. für die Terz an den Festen von Peter und Paul, Christi Geburt und Pfingsten. Die 2. und 3. (letzte) Strophe des Hymnus für Weihnachten und das Fest der

Apostelfürsten ist zu 4 resp. 5 Stimmen komponiert ohne Angabe des Autors. Auf Bl. 2 ist das Wappen von Julius III. (1550—1555); die Antiph. und Resp. br. für Pfingsten sind von späterer Hand auf Bl. 15 beigefügt worden.

68. Wurde unter Paul V. und Kapellmeister p. t. *Joanne Grisardo* (Gallo) von Dominicus Brancadoro 1618 geschrieben, und enthält auf 112 Folien vier Messen von *Praenestinus*, nämlich; 1. Pater noster, welche im 15. Buche der Messen, 24. Band der Ges.-Ausg., zum erstenmale in Partitur erscheinen wird; 2. Veni sponsa Christi, siehe 9. Buch der Messen, 18. Bd. der Ges.-Ausg.; 3. Jesu, nostra redemtio, siehe 4. Buch der Messen, Ges.-Ausg. 13. Bd., wo die Messe als M. tertia ohne den obigen Titel steht, der jedoch der Komposition, welche über den Vesperhymnus „in Ascensione Dñi" geschrieben ist, beigelegt werden kann; 4. Pietra sancta, siehe 10. Buch der Messen, Ges.-Ausg. 19. Bd.

69. Wurde 1629 unter Urban VIII., Kapellmeister pro t. Rev. Dño *Joanne de Sanctos* von Orazio Felice geschrieben, und enthält auf 79 Blättern 6 Vesperhymnen: *Greg. Allegri* (2), *Vinc. de Grandis* (4).

70. 1666 schrieb Bartol. Belleschi unter Alexander VII. und Kapellmeister p. t. *Paulino Nardi* eine 5stimm. Messe über „Nativitas tua Dei Genitrix Virgo" ohne Angabe eines Komponisten auf 46 Blättern.

71. Wurde unter Urban VIII. und Kapellmeister p. t. *Laureto Victorio* kopiert und enthält auf 57 Blättern die Antiphon „Lumen" mit dem Cantic. „Nunc dimittis" für die Kerzenweihe am Lichtmessfeste (2. Febr.) ohne Angabe eines Autors. Nach anderen röm. Manuskripten ist diese Komposition von *Palestrina*, und wird im 31. Bd. der Ges.-Ausgabe (opera dubia) publiziert werden. Von Fol. 34 bis zum Schluss ist in flüchtiger kleiner Schrift eine 6stimm. Messe „Vidi turbam magnam" von *Greg. Allegri* mitgeteilt.

72. Durch den Buchbinder sind, wahrscheinlich bei der Restaur. 1721 (unter Innoc. XIII. und Kapellmeister p. t. *J. B. Volante*), mehrmals die Namen der Autoren weggeschnitten. Infolge dessen ist nur bei 4 unter den 12 Motetten, welche auf 98 Blätter verteilt sind, der Autor zu lesen, nämlich *Arch. Crivelli* 2mal und *Jo. Mar. Nanini* 2mal. Von den übrigen acht Nummern gehören vier sicher dem *Palestrina* an, denn sie stimmen mit den gedruckten Motetten überein, nämlich: *O Rex gloriae* zu 4 Stimmen, siehe Ges.-Ausg. 5. Bd.; *Suscipe verbum*, cum II. p., 5 voc., siehe Ges.-Ausg. 1. Bd.; *Angelus*

Dni, cum II. p., 8 voc., siehe Ges.-Ausg. 3. Bd., und *Fuit homo missus*, cum II. p., 5 voc., siehe Ges.-Ausg. 3. Bd.

Zwei andere Motetten, nämlich *Salvatorem*, cum II. p., 6 voc. und *Salvum me fac*, 5 voc., werden in der Ges.-Ausg. 31. Bd. (opera dubia) zum Abdruck kommen, da das erstere in einer anderen Sammlung der päpstl. Kapelle als Werk *Palestrina*'s bezeichnet ist, das letztere aber in seinen Thematen mit der 6stimm. Messe *Salvum me fac* in der Ges.-Ausg. 11. Bd. aufserordentliche Ähnlichkeit hat, so dass die Messe aus dem Motett unter Beifügung einer 6. Stimme entstanden zu sein scheint. Demnach verbleiben nur zwei Nummern dem Auct. inc.

73. Wurde 1659 unter Alexander VII. und Kapellmeister p. t. Rev. Dno Mar. Savione auf 45 Bl. geschrieben, und enthält ohne Autorangabe 3 Motetten und 1 Hymnus. Die Motetten: Salvator mundi, 4 voc., Confessio et pulchritudo, 5 voc. und Derelinquat impius, 5 voc., stimmen aber mit den gleichen Texten im 5., 9. und 2. Bd. der Ges.-Ausg. in der Komposition vollkommen überein, sind also von Pierluigi da Palestrina. Der Hymnus allein ist demnach Auct. inc.

74. Druckwerk in Grofsfolio. *Thomae Ludovici* | *de Victoria* Abulensis | Officium Hebdomadae | Sanctae | mit einem Stahlstich „Christus am Kreuze" und der Notiz „Tobias Aquitanus fecit 1570" | Permissu Superiorum ‖ Romae. Ex Typographia Dominici Basae 1585|. Auf der Rückseite des letzten Blattes: Romae | Apud Alexandrum Gardanum | 1585. | No. 1 „Pueri Hebraeorum", 4 voc.; letzte Nummer „Vexilla Regis." Ein weiteres Exemplar dieses äufserst seltenen Druckes kenne ich nur in Bologna; Abschriften in Partitur sind zu München und Regensburg.

75. Druckwerk. *Francisci Suriani* Romani, in Basilica Vaticana Musicae Praefecti. Missarum Liber I. Romae apud Jo. Roblettum. 1609. Dedic. des Komponisten „Romae VIII. Kalendas Junii 1609" an Papst Paul V.

Inhalt: 2 Messen zu 4 Stimmen (Nos autem gloriari und ad Canones), 3 zu 5 (Sine titulo, Quando laeta sperabam, VIII. Toni), 2 zu 6 (II. Toni und Super voces musicales), 1 zu 8 „in Papae Marcelli." Die 1., 7. und 8. hat Dr. Proske neu ediert. Exemplare dieses Foliobandes sind mir aufserdem in St. Peter zu Rom, in Assissi und Bologna bekannt; die Partituren der 8 Messen in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg.

76. Sammelband aus verschiedener Zeit, der wegen seines mannigfachen Inhalts zuerst nach Folien beschrieben werden muss.

Fol. 1—20ᵃ. Missa „Assumpta est Maria." *Joannes Praenestinus*; die bekannte bereits von Dr. Proske edierte 6stimm. Messe mit dem Christe zu 4 tieferen Stimmen. Auf Fol. 20ᵃ nach dem II. Agnus Dei ist zu lesen: „Laus Deo beataeque Mariae semper Virgini in coelum assumptae Felice Papa Xysto V. Pont. Opt. Max., D. Antonio Boccapadulio Mag. Capp[ae] Joanne Praenestino auctore Lucas Fanensis scribebat Pontificatus ejusdem Sanctissimi anno primo." Daraus ergiebt sich die Jahrzahl 1585 oder 1586.

Nach zwei leeren Blättern folgt von Fol. 22—44 die 5stimm. Missa „Beatus Laurentius" *Joannis Praenestini* (vgl. Cod. 66); von 46 bis 67 die 5stimm. Missa „Dilexi quoniam" *Jo. Praenestini* (siehe 15. Bd. der Ges.-Ausg.); nach mehreren leeren Blättern von Fol. 76 bis 112 die 5stimm. Missa „Vestiva i colli" (siehe 18. Bd. der Ges.-Ausg.). Nach leeren Blättern findet sich auf kleinerem Papierformat von Fol. 116—128 eine 4stimm. Missa: „*Maylard*", welche vollkommen mit einer Messe: „Je suis desheritée" von *Nic. de Marle* von 1559 übereinstimmt.*)

Nach zwei leeren Blättern ist auf früherem Grofsformat zu lesen: „Clemente VIII. Pont. Max., Thoma Benigno Mag. Cap. Ss[mi] p. t. Lucas Fanensis scribebat anno 1599. Dann folgt 131—135 ein Hymnus von *Fel. Anerio*; nach leeren Blättern von 138ᵇ—143ᵃ ein Hymnus von *Jo. Mar. Nanini*; von 143ᵇ—153ᵃ ein Magnificat VII. Toni ohne Autorangabe (vielleicht von J. M. Nanini?). Nach zwei leeren Seiten steht von 154ᵇ—161ᵃ ein 4stimm. litaneiartiges Motett von *Jo. Mouton*; 161ᵇ—165ᵃ ein 4stimm. Motett von *Claudin*. 166 bis 172 findet sich ohne Autorangabe ein 6stimm. „Assumpta est Maria" cum II. p., 6 voc., das ad notam mit dem Motett *Palestrina*'s im 6. Bd. der Ges.-Ausg. übereinstimmt, aber noch ein 4stimm. „Gloria Patri" als Anhang hat, welches im 30. Bd. der Ges.-Ausg. (Nachtrag zu Palestr. Werken) veröffentlicht werden soll. 173—177ᵇ steht von *Jo. Praenestinus* das 6stimm. „Tu es Petrus", cum II. p. (2. Bd. der Ges.-Ausg.). Nach mehreren leeren Blättern ist von 183ᵇ bis Schluss die 5stimm. Sequenz: „Victimae paschali laudes" angefügt

*) Es ist schwer zu entscheiden, ob der Kopist in Cod. 76 einen Fehler oder Nic. de Marle ein Plagiat an Maylard begangen hat, denn auch letzterer hat in einem Drucke von 1558 eine M. super Je suis desheritée komponiert. Palestrina bediente sich dieses Themas in seiner Missa „Sine nomine" 4 voc., welche im 6. Buch der Messen (15. Bd. der Ges.-Ausg.), sowie in der 2. Aufl. der Proske'schen Musica divina Annus I, Tom. I. Missa III. von mir publiziert worden ist; vgl. die betreff. Vorreden.

ohne Autorangabe. Demnach sind in diesem Bande aufser *Auct. inc.* und *Palestrina* noch: *Fel. Anerio*, *Claudin*, *Maylard* (?), *Jo. Mouton*, *J. M. Nanini* vertreten. Vielleicht ist diese Zusammenstellung erst bei der Restaur. 1721 unter Innocenz XIII., Mag. cap. p. t. J. B. Volante getroffen worden.

77. Beginnt mit der Notiz: „Quae diversis temporibus fuerunt conscripta existente p. t. Mag. cap. Rev. Dño Aldobrando Trabochio n unum fuerunt collecta anno Dñi 1632; dann folgt ein Index ohne Nennung der Komponisten. Fol. 1—5 ein 4stimm. Hymnus, 5—10 ein 4stimm. Motett, 10—16 ein 4stimm. Psalm sind ebenfalls ohne Autorangabe.*) 17ª steht die Überschrift D. D. meis observandis Musicis et Cantoribus Pontificiae Capellae, gefolgt von 5 Messen, von denen jede**) am Schlusse den Namen des Komponisten *Flaminius Oddus* trägt. Sämtliche Messen sind von einer Hand (nicht von Dosi) und vielleicht vom Komponisten selbst geschrieben, da auf dem letzten (101.) Blatt steht: Laus Deo. Flaminius Oddus. 1611.

78. Ad Sixtum V. Pont. Max. Missa. Tu es pastor ovium. *Jo. Petrus Aloysius Praenestinus* auctor; folgt 1—22ª die im 16. Bd. der Ges.-Ausg. publizierte 5stimm. Messe; von 22—26 (Schluss) das gleichnamige Motett, cum II. p. (siehe 6. Bd. der Ges.-Ausg.), ohne Angabe der Jahrzahl, des Kopisten etc.

79. Druckwerk in Grofsfolio. Sanctissimo Domino nostro | Clementi Octavo | Pont. Opt. Max. | *Vincentii Pellegrini* Pisauren. | Canonici | Missarum Liber Primus | Bild von Clemens VIII. ‖ Impressum in Coenobio sancti Spiritus Venetiarum 1604 | Superiorum permissu. | Dedic. ohne Monatsdatum mit „Venetiis 1603." Ein Exemplar kenne ich in Bologna.

Inhalt: Fol. 1 Missa: Ave Regina, Fol. 10 Missa: Osanna filio David, Fol. 19: Estote fortes, Fol. 28: Paris (sic!) Vocibus, Fol. 36: Missa Brevis; diese 5 Messen zu 4 Stimmen; Fol. 42: Sine Nomine, Fol. 56: Quam pulchri sunt, Fol. 72: Missa Defunctorum; diese drei zu 5 Stimmen.

80. Druckwerk. Octo | Missae | quinque, sex | et septem | vocum | Auctore | *Georgio de la Hele* | Apud insignem Cathedr. Tornacensem | Ecclesiam Phonasco | jam primum in lucem editae. ‖ Antverpiae | Ex officina Christophori | Plantini Typographi Regii |

---

*) Im 2. ist der Name des Kopisten Dosi zu lesen.

**) Bei der 2. ist die Jahrzahl 1611 zu lesen, mit der kuriosen Bezeichnung „ignis" für Cantus, „Aër" für Altus, „Aqua" für Tenor, „terra" für Bass.

1578. | Labore et Constantia. | Dedication: „Tornaci, Kal. Oct. 1577" an Philipp II. von Österreich, vom Auctor.*)

Die Titel der acht Messen sind: Fol. 1, Oculi omnium; Fol. 30, In convertendo Dn̄s; Fol. 61, Nigra sum; Fol. 89, Gustate et videte (diese 4 zu 5 Stimmen); Fol. 121, Quare tristis es; Fol. 154, Fremuit Spiritu (jede zu 6 Stimmen); Fol. 189, Praeter rerum seriem; Fol. 231, Benedicta es (zu je 7 Stimmen).

81. Druckwerk. *Thomae Ludovici* | *a Victoria* Abulensis | Cantica B. Virginis | vulgo Magnificat | quatuor vocibus | una cum quatuor Antiphonis beatae Virginis per annum: | quae quidem, partim quinis, partim octonis | vocibus concinuntur. | Ad Michaelem Bonellum Cardinalem Alexandrinum | Wappen des Cardinals ‖ Romae | ex typographia Dominici Basae | M DL XXXI. | Rückseite des letzten Blattes (Fol. 179) nach dem Index: Romae | apud Franciscum Zanettum | M DL XXXI. | Lateinische Dedic. ohne Ort, Datum und Jahreszahl gezeichnet: „Thomas Ludovicus à Victoria."

Enthält: 16 Magnificat zu vier Stimmen, je zwei in den Kirchentönen, sowie die vier marianischen Antiphonen; jede zweimal zu je 5 und 8 Stimmen komponiert. In den meisten römischen Bibliotheken, auch in Bologna und bei mir vorhanden.

82. Druckwerk. *Antonii Cifrae* | Romani | in alma aede Lauretana | Musicae Praefecti | Missarum | Liber Primus | Wappen des Dedicaten ‖ Romae | Apud Lucam Antonium Soldum 1619 | Superiorum Permissu | Dedic. vom Komponisten an Cardinal Carolus von Medici.

Enthält 4 Messen zu je 4 Stimmen, nämlich: Magnum haereditatis mysterium, Conditor alme, Tibi Christe und Ad coenam Agni; zwei zu 5 Stimmen: Stella quam viderant Magi und Lauda Sion; und die 6stimmige Non turbetur cor vestrum. Nach dem Index des letzten Blattes steht nochmals: Romae, apud Luc. Ant. Soldum, 1619. Auch noch in mehreren römischen Bibliotheken vorhanden.

83. Druckwerk. *Antonii Cifrae* | Romani | in alma aede Lauretana | Musicae Praefecti | Missarum | Liber secundus | Wappen des Dedicaten ‖ Romae | Apud Lucam Antonium Soldi, 1621. | Diese Worte wiederholen sich auf dem letzten Blatt nach dem Index. Es sind enthalten drei Messen zu 4 Stimmen: Ut, re, mi, fa, sol, la;

---

*) Fétis rühmt mit Recht die prächtige typographische Ausstattung des seltenen Prachtwerkes, in dessen Index auch die Autoren der Motetten angegeben sind, über welche de la Hele die Messen komponierte, nämlich Thomas Crequillon für die 3., Josquin des Pres für die 7. und 8., Cyp. de Rore für die 2., Orlandus di Lassus für die 1., 4., 5. und 6.

Fuit homo missus a Deo; S' all' hor che più sperai; zwei zu 5 Stimmen: Vestiva i colli und Sanctificavit Dns.; eine zu 6 Stimmen: „Tribularer." Auch in anderen römischen Bibliotheken noch vorhanden.

84. Druckwerk. Quatuor Missae | Suavissimis mo- | dulationibus refertae | quarum una quatuor, reliquae vero | quinque vocibus | concinendae | adjuncto in fine Te Deum laudamus | Auctore | *Jacobo de Kerle* Flandro, S. Caes. Majestatis | Rudolphi 2. | Sacellano. || Antwerpiae | Ex Officina Christophori Plantini, 1583. | Dedic. „Viennae, Austriae, anno 1582 die X. mensis Octobris" an Papst Gregor XIII.

Da Fétis und Ambros behaupten, dieser Cod. 84 sei Manuskript, so muss betont werden, dass dieses Exemplar einer jener unübertroffen schönen Plantindrucke ist; siehe auch vander Straeten, la musique aux Pays-bas, 6. Bd., S. 496 u. f. Exemplare kenne ich noch in Rom, München und Wien. Enthalten sind vier Messen: Fol. 1, De beata Virgine, 4 voc.; Fol. 23, Ut, re, mi, fa, sol, la, 5 voc.; Fol. 45, Da pacem Domine, 5 voc.; Fol. 73, Regina coeli, 5 voc.; Fol. 96, der ambrosianische Hymnus: Te deum laudamus, zu 5 Stimmen.

85 ist Doublette von No. 83.

86. Mit sehr geschmacklosen Miniaturen und Initialen von Tomaso Altavilla sehr schön geschrieben 1707, unter Kapellmeister p. t. *Bartolomeo Monaco*; enthält die „Missa Clementina" zu fünf Stimmen von *Alessandro Scarlatti.* Das auf riesigen Pergamentblättern kopierte und prächtig gebundene Exemplar ist ein Geschenk des Komponisten an Papst Clemens XI. (1700—1721). (Vgl. Nr. 193.)

87. Missa „Buda expugnata" fusis ad Deum precibus Innocentii XI. Pontif. Max. ope et invictissimi Leopoldi semper augusti armis, quibus dextera Dni. Christiani nominis inimicum percussit. Musicis donavit concentibus *Matthaeus Simonellus*, Cap. pontif. Cantor. Geschrieben 1686 (also im Jahre, als die Türken aus Ungarn vertrieben wurden) unter Kapellmeister pro t. *J. A. de Capellettis de Perusio.*

88. Ohne Titel, Jahrzahl etc. Enthält neun Motetten, von denen vier in gedruckten Werken *Palestrina*'s zu finden sind, nämlich *Pulchra es*, 5 voc., im 4. Bd. der Ges.-Ausg.; *O Antoni eremita*, 5 voc. im 1. Bd. der Ges.-Ausg.; *O quantus luctus*, 4 voc., im 5. Bd. der Ges.-Ausg.; *Cantantibus organis*, 5 voc., im 3. Bd. der Ges.-Ausg.

Auch die übrigen fünf Nummern dürften *Palestrina* angehören, und werden demnach in Bd. 31 der Ges.-Ausg. als opera dubia abgedruckt werden. Es sind die 4stimm. Motetten: *Misit Rex incredulus, O Doctor optime* und *Cum descendisset*, sowie die 5stimm. *Dexteram meam* und *Quem dicunt homines.*

89. Von Giacomo Tartano Romano geschrieben 1691 unter Alexander VIII. und Kapellmeister p. t. Rev. Dño *Gregorio de Iudicibus*, enthält auf 42 Blättern vier Psalmen: *Auct. inc.* (1), *Ottavio Catelani* (1), *Arcang. Crivelli* (1), *Rugg. Giovanelli* (1).

90. Schrieb Orazio Felice 1637 unter Urban VIII. und mag cap. pro t. *Ferd. Grappuciolo* den Inhalt des 74 Blätter starken Bandes, bestehend aus drei Psalmen ohne Autorangabe, 1 Te Deum, vor welchem die Bemerkung steht: Ex operibus armonicis *Petri Ant. Tamburini*; zwei Motetten und ein Hymnus ohne Autorangabe.

91. Enthält auf 42 Blättern zwei Magnificat von *Theophilo Gargaro*, geschrieben von Jo. Dosius 1622 unter Gregor XV. und Kapellmeister pro t. *Theoph. Gargaro.* Fol. 38 trägt eine Dedication an Cardinal Francesco Barberini vom Kopisten Leopoldus Antonotius Auximanus, auf welche ein 4stimm. Motett *Beatus Laurentius* ohne Autorangabe folgt; dasselbe stimmt aber genau mit der gleichnamigen Komposition in Ges.-Ausg. 5. Bd. von *Palestrina* überein.

92. Enthält von der Hand des Kopisten Bartol. Belleschi die im Jahre 1669 zum Chorgebrauch kopierte sechsstimmige Messe „Vidi speciosam" von *Thom. Lud. da Victoria.*

93. Missa. Papa Clemens VIII. Cum 6 vocibus. Ferraria in potestatem S. Romanae Ecclesiae redacta*) *Curtii Mancini Romani.* Diese Messe ist über *ut re mi fa sol la* komponiert und umfasst 49 Blätter.

94. Deo Opt. Max. ac Deiparae semper Virgini Mariae, Clemente XI. Pont. Opt. Max. minimus inter cantores cappellae pontificiae dat, dicat, dedicat. Anno Dni. 1715 (Thom. Altavilla scribebat). Enthält auf 24 Blättern einen Psalm und ein Motett von Rev. Dom. Baldasar Sartori.

95. Sedente Clemente XI., *Jos. Ant. Jacobelli*, magistro cap. pontif. pro t. Jac. Tartanus scribebat 1710. Enthält auf 31 Blättern drei Psalmen: *Rug. Giovanelli* (1), *Gio. Mar. Nanini* (2).

96. Die kolorierte Zeichnung des Titels stellt im ärgsten Barockstil ein zweistöckiges Haus vor mit der Aufschrift „Ubi pax." Neben dem Hause steht ein Topf mit der Aufschrift „Emm. et Rev. D. D. Cardinalis Biscia, protector cap. pont." Aus diesem Topfe erhebt sich ein Orangenbaum, dessen Früchte mit den Namen der Sänger beschrieben sind; so viele Bienen als Früchte auf dem Baume hängen,

*) Papst Clemens VIII. (1592—1605) nahm am 6. Mai 1598 Besitz vom ferraresischen Gebiete; die Gelegenheitskomposition fällt also in dieses Jahr.

fliegen auf das Haus zu, über welchem die Sonne mit der Inschrift „Urbanus VIII.“ ihre Strahlen niedersendet.*)

Den Inhalt des 49 Blätter starken, von Orazio Felice im Jahre 1630 geschriebenen Bandes bilden zwei Hymnen von *Greg. Allegri* und fünf Motetten zu 4 und 5 Stimmen von *Palestrina*. Die letzteren sind aus bereits gedruckten Werken, nämlich *Hodie nata est*, 5 voc. in Ges.-Ausg. 1. Bd., *Tempus est* cum II. p., 5 voc. in Ges.-Ausg. 5. Bd., *Congratulamini*, *Quam pulchri sunt* und *Surge, propera*, jedes zu 4 Stimmen, in Ges.-Ausg. 6. Bd.

97. Wurde 1687 unter Innocenz XI. und Kapellmeister pro t. Raph. Panuzius aus Cod. 29 in gröfserer Schrift neu kopiert, enthält aber nur die zwei Motetten *Palestrina*'s: Surrexit pastor bonus und Jesus junxit se, siehe Ges.-Ausg. 6. Bd.

98. Enthält auf 28 Blättern zwei Motetten von *Matthaeus Simonelli* unter Innocenz XI. geschrieben, das eine 1688 von Jac. Tartanus (Kapellmeister pro t. Rev. D. *Franc. Fabrinus*), das andere 1685 unter Kapellmeister p. t. *Jo. B. Janellus.*

99. Ein Sammelband von 43 Blättern unter drei Päpsten geschrieben und unter Innocenz XIII. (*J. B. Volante*, mag. cap. p. t.) 1721 restauriert. Die beiden ersten Motetten sind ohne Autorangabe**), 1 Te Deum ebenfalls***); folgt 1 Te Deum von Rev. Dñs

---

*) Um die Geschmacklosigkeit voll zu machen, sind die Stimmen, welche von den Sängern vertreten wurden, mit griechischen Wörtern ausgedrückt. Als Oxyphoni (Soprane) sind genannt: Angelus Ferrottus, Guidobaldus Boretus, Dominicus Tonebaldinus, Franciscus Lancionus, Lauretus Victorius, Franc. Severus, Greg. Lazzarinus, Joannes de Santos, Hieron. Rosinus; als Hypoxyphoni (Altisten): Lud. Petrorsius, Ferd. Grapucciolus, Vinc. de Grandis, Barth. dell' Cort, Gregor. Allegri, Petr. Ant. Tamborinus, Sanctes Valdinus, Theoph. Gargarus, Steph. Landus; als Mesophoni (Tenore): Odoardus Ceccarellius, Franc. Blanchinus, Franc. Ravanus, Blasius Stocchius, Simon Papius, Franc. de Blanchis, Jo. B. Alessius, Mart. Lamotta, Jos. Blau; als Baryphoni (Bassisten): Curtius Jannicolus, Hieron. Navarra, Barth. Nicolinus, Ant. Cyprianus, Aldobr. Trabochius, Leonardus Villanus, Franc. Renolius, Joann. Falbus, Marcellus Maresca. Der Bibliothekar ist Bibliophylax, der Textschreiber (Leopardus Antonorius) Orthodographus, der Notenkopist (Horatius Felix) Harmoniographus benamset. Als schätzenswertes Resultat dieser kindischen Abgeschmacktheit ist jedoch zu verzeichnen: 1. dass 36 Sänger in gleicher Zahl für die vier Stimmgattungen verteilt waren, von denen ein Viertel als Komponisten bekannt sind, 2. dass für Text und Noten gesonderte Schreiber angestellt waren, 3. dass Urban VIII. als besonderer Mäcenas der päpstl. Kapelle gelten kann.

**) D. Joann. Matth. Leopardo, mag. cap. pro t. 1689 Jac. Tartanus, Romanus scribebat aetatis suae 25.

***) Sedente Clemente IX. Dominico de Pane, mag. cap. pro t. Justus Romanus scribebat, 1669.

Abbas *Dominicus a Pane*, cap. pontif. Cantor*) und endlich ein Motett Abbatis *Dominici a Pane*, cap. pont. Soprani.**)

100. Ein Sammelband 2 Hymnen, 1 Sequenz und 3 Motetten auf 29 Blättern mit 4 Titelfolien, von denen das 1. die „Restaur." 1721 anzeigt, das 2. die Notiz bringt, dass sie unter Alexander VII. und mag. cap. pro t. Rev. D. *Mario Savione* 1659 kopiert seien, das 3. ein Register der 6 Nummern ohne Autorangabe enthält, das 4. endlich mit Wappen und Namen von Urban VIII. (1623 bis 1644) versehen ist. Diese Unordnung scheint bei der „Restaur." angerichtet worden zu sein.

Von den 6 Nummern ist nur auf Fol. 15 *Theophilus Gargarus* als Komponist genannt. Übrigens stellt sich durch Vergleichung heraus, dass die Sequenz *Lauda Sion* 4 voc. und die übrigen zwei 4stimm. Motetten *Valde honorandus est* und *Veni sponsa Christi* von *Palestrina* sind, und sich in Ges.-Ausg. 6. Bd. befinden, so dass nur die zwei Hymnen mit *Auct. inc.* bezeichnet werden müssen.

101. Geschrieben von Orazio Felice 1638 unter Urban VIII., mag. cap. pro t. *Guidobaldo Boreto*, restaur. 1721 unter mag. cap. pro t. *J. B. Volante* und Papst Innocenz XIII., enthält auf 29 Folien das 8stimm. Motett „Christus resurgens" von *Greg. Allegri*, sowie „O beata et benedicta Trinitas" 5 voc. und „Vidi turbam magnam", 6 voc. von *Palestrina* (Ges.-Ausg. 1. Bd.).

102. Geschrieben von Orazio Felice 1628 unter Urban VIII. und mag. cap. pro t. Rev. D. *Mart. Lamotta*, restaur. 1721 unter Innocenz XIII. (mag. cap. J. B. Volante), die 5 Psalmen und der Hymnus für die erste Vesper von Peter und Paul auf 61 Folien, komponiert von *Teofilo Gargari*.

103. Enthält auf 45 Blättern, geschrieben von Jo. Dominicus de Biondinis unter Clemens XI. 1719, mag. cap. pro t. *Christoph. Cinottus*, zuerst den Introitus, Graduale, Offertorium und Communio vom Feste der Cathedra S. Petri genau nach dem Graduale Roman. der Editio medic. von 1614 und 1615; darauf folgt die 8stimm. Messe „Christus resurgens" von *Greg. Allegri*.

104. Geschrieben von Barth. Belleschi unter Clemens XI. 1709, mag. cap. pro t. *Jos. Ant. Gagliardus*, enthält die beiden 6stimm. Motetten *Palestrina*'s: Viri Galilaei und Dum complerentur (Ges.-Ausg.

*) Innocentio XI., R. D. Franc. Fabrino, Canonico S. Spiritus Mag. cap. pro t. 1688 Jac. Tartanus, Romanus scribebat.

**) Innocentio XII. D. Joannis Ant. Ceva, mag. cap. pro t. 1691, Jac. Tartanus Romanus scribebat.

1. Bd.). Sie sind aus Cod. 33 und 54 neu kopiert, und zwar im Riesenformat von circa 1 Meter Höhe.

105. Geschrieben 1627 von Orazio Felice unter Urban VIII., mag. cap. pro t. Rev. Dño. *Bart. dell Cort;* enthält auf 55 Blättern: 1 Hymnus und 2 Psalmen von *Vinc. de Grandis*, 2 Motetten von *Barth. dell Cort*, 1 Te Deum von *Greg. Allegri* und das 5stimm. Motett Rex Melchior von *Palestrina* (siehe Ges.-Ausg. 4. Bd.). Restaur. 1721 unter Innocenz XIII. (mag. cap. pro t. J. B. Volante).

106. Enthält ohne weitere Angaben die 6stimm. Messe „Salvatorem exspectamus" von Rev. Dominus *Greg. Allegri*.

107. Enthält eine prächtige Abschrift für den Chorgebrauch, unter Innoc. XI. von Barth. Belleschi 1683 auf Veranlassung des mag. cap. pro t. *Giuseppe Vecchi* hergestellt, von der 6stimm. Missa „In honorem B. M. Virg." des *Claudio Monteverdi* über ein Motett von Nic. Gombert: „In illo tempore", welche der Komponist dem Papste Paul V. dediciert hatte und die 1610 bei Ricc. Amadino in Venedig mit noch anderen Kirchenkompositionen in Einzelheften gedruckt wurde (siehe genauen Titel in Dr. Emil Bohn's Bibliographie der Breslauer Bibliotheken etc. 1883, S. 288). Aus dem Vorworte ist besonders die Stelle bezeichnend: Quo igitur sacri concentus eximio, ac pene divino tuo fulgore Illustrati splendescant et quo Suprema impertita benedictione mons exiguus ingenii mei magis ac magis virescat in dies, et claudantur ora in Claudium loquentium iniqua, ad tuos Sanctissimos pedes provolutus has meas, qualescunque sunt, lucubrationes defero et exhibeo.*)

108. Wurde auf 37 Folien 1697 unter Innocenz XII. (Kapellmeister pro t. *Paulus Fabritius*) kopiert und enthält vier Motetten ohne Autorangabe, von denen jedoch das 2. *Corona aurea*, 5 voc. als Werk *Palestrina*'s nachgewiesen werden kann (siehe Ges.-Ausg. 2. Bd.). Rest. 1721 unter Innocenz XIII., mag. cap. J. B. Volante.

109. 1693 liefs der mag. cap. pro t. *Rafaele Rafaele* unter Innocenz XII. zwei Psalmen von *Giov. Mar. Nanini* und *Arch. Crivelli* neu kopieren; restaur. 1721 wie No. 108.

---

*) Stefano Davari, Archivar in Mantua, weist in seinen Notizie biograf. del Cl. Monteverdi, Mantova, G. Mondovi 1885, S. 24 aus Briefen nach, dass *Monteverdi* im Nov. 1610 besonders deshalb persönlich nach Rom gegangen sei, um seinem Sohne *Franceschino* einen Freiplatz im Seminarium roman. durch die Empfehlungen der Gonzaga und anderer Gönner zu erwirken. Nähere archival. Aufschlüsse über Monteverdi haben wir von H. *Emil Vogel* zu erwarten, der aufserdem sämtliche Werke Monteverdi's in Partitur gebracht hat.

110. Schrieb Giac. Tartano*) 1687 unter Innocenz XI., mag. cap. pro t. *Raph. Panutius* auf 40 Blätter die 5stimm. Missa: „Homo quidam" von *Abbate Domenico del Pane.*

111. Schrieb Bart. Belleschi 1684 unter Innocenz XI., mag. cap. pro t. *Franc. Verdono* auf 42 Blätter eine 6stimm. Messe ohne Titel von *Matth. Simonelli*, ejusdem cappellae cantor.

112. Schrieb Giac. Tartano 1691 unter Innocenz XII. und mag. cap. pro t. Rev. Dño *J. B. Filica* die 8stimm. Missa: „Fratres ego enim" von *Dom. a Pane.* Restaur. 1722 unter Innocenz XIII.

113. Schrieb Giac. Tartano auf 45 Bll. unter Clemens XI., mag. cap. pro t. *Gius. Gagliardi*, 1709, die 5stimm. Missa: O virgo simul et mater von *Palestrina***), siehe Ges.-Ausg. 19. Bd.

114. Enthält den gregorianischen Choral für die Messe von Feria II. und Feria IV. majoris hebdomadae (Montag und Mittwoch in der Charwoche) nebst der Passionserzählung nach dem Evangelisten Lukas von *Gius. Baini* „consulens optima gregoriani cantus exemplaria" redigiert. Es traf nämlich im Jahre 1830 das Krönungsfest von Papst Pius VIII. auf den Mittwoch in der Charwoche, wo die Passion nach Lukas zu singen war, welche in keinem der Chorbücher sich vorfand. Durch spätere Dispositionen wurde der Montag in der Charwoche für das anniversarium coronationis bestimmt, daher musste auch die Feria II. nachträglich aufgenommen werden. In der Passion sind die „Responsiones turbarum" in cantu figurato Komposition *Baini*'s.

115. Enthält in prachtvoller kalligraphischer Ausstattung ein Benedictus mit Hosanna nach der Wandlung von *Josephus Baini*, cappellae pontificiae chorididascalus. Dasselbe ist 1837 von Jos. Negri in Chorbuchform geschrieben und eines der Hauptrepertoirestücke der Kapelle bis 1870 gewesen. Baini bemerkt in der Dedication an Papst Gregor XVI., dass er ihm das Tonstück für den siebenten Jahrestag der Krönung widme, nachdem er bereits ein Motett *Apparuit Dns. Salomoni* bei gleicher Veranlassung dediciert habe, und zeichnet: Ex Pontificia Cappella Kalendis Maji. 1837.***)

---

*) Er bemerkt, dass er 24 Jahre alt und diese Kopie seine erste Arbeit sei.

**) Der Autorname fehlt im Codex; durch Konfrontation ergiebt sich jedoch die Übereinstimmung der Messe mit der gleichnamigen im 10. Buche der Messen, welches 1888 erscheinen wird.

***) Die Komposition ist in alter Form mit grofsen Noten und ohne Taktstriche eingetragen, aber durchaus modern und concertierend. Die Chorstimmen rufen zeitweise in drei starken Accenten zwischen die Solisten *Hosanna* hinein.

116. Enthält auf 25 Blättern ohne Titel-, Zeit- und Autorenangabe: 1 Sequenz und 2 Motetten von *Auct. inc.*

117. Geschrieben 1662 unter Alexander VII., mag. cap. pro t. *Dominicus Fabritius* von Bart. Belleschi. Auf den 21 Folien sind drei Motetten ohne Autorangabe; Fol. 2—7 jedoch „Fratres ego enim", 8 voc. ist von *Palestrina*. Das 5stimm. Motett „Salvum me fac" (siehe Cod. 72) wird unter die opera dubia *Palestrina*'s aufgenommen werden; das 8stimm. „Voce mea" ist nach anderen Quellen eine Komposition von *Fel. Anerio.*

118. Ist 1670 von Bart. Belleschi unter Clemens X. (Kapellmeister p. t. *Rutilio Cenoco*) geschrieben und enthält auf 31 Riesenblättern die 8stimm. Missa „Regali ex progenie" von *Flaminius Oddi.*

119. Missa 8 vocum a *Pasquale Piseri*, Romano, cappellano, cantore sacelli pontificii composita ac Ss^{mo} D. N. Pio VI. dedicata (unter Kapellmeister p. t. Rev. D. *Laurentius del Vò*) 1776, geschrieben von J. Lorenziani auf 48 Riesenfolien; restaur. 1798 unter Kapellmeister p. t. *Fr. Grimaldi.*

120. Ist eine für den Chorgebrauch 1791 unter Pius VI. von H. Giorgi (Kapellmeister p. t. *Franc. Xav. Bianchini*) gemachte Kopie der 5stimm. Missa „Nigra sum" 5 voc. von *Palestrina* (siehe Ges.-Ausg. 14. Bd.).

121. Enthält auf 26 Blättern zwei Psalmen „a *Paschali Piseri*, Romano, capellano cantore, sacelli pontificii compositi" unter Clemens XIV., 1772. Der 1. ist dem Kardinal Alessandro Albani, der 2. dem Präfekten der apostol. Paläste, Joannes Archiuti, dediciert; das Ganze von Bernardin Sebastiani geschrieben.

122. Eine für den Chorgebrauch von Jo. Dom. de Biondinis aus Tusculum unter Clemens XII. (mag. cap. p. t. *Nic. Guerrini*) auf 29 Riesenfolien geschriebene Kopie der 8stimm. Missa „Vestiva i colli" von *Ruggiero Giovanelli.*

123. Missa Angelorum 8 voc. concinenda a capellanis cantoribus cappellae pontificiae S^{mo} Dno. Nostro Pio VII. quam scripsit Franc. Schiappacasse, sacerdos Romanus D. D. D. 1801. Die Messe ist auf 40 Blättern in alter Notation kalligraphisch prächtig ausgestattet, der Stil jedoch ist ganz modern; beim Benedictus ist sogar „Largo, sotto voce" beigesetzt.

124. Missa 6 voc. a *Paschale Piseri*, Romano, capellano cantore sacelli pontificii composita ac Ss^{mo} D. N. Clemente XIV. dicata 1772 (Kopist J. Lorenzinus). Im italienischen Vorwort wird die Messe als in „stylo armonico composta" bezeichnet.

125. Motecta quae jussu Ss[i] D. N. Papae Clementis XIII. ante Vesperas consuetas Missasque ab ipso Summo Pontifice solemniter decantandas cantari debent, prima vice in Vigilia Corporis Christi 1760 cantari coeperunt (Franc. Biondini scripsit 1760).

Fol. 1—6 ein 4stimm. Hymnus im modernen Stil *Auct. inc.*; Fol. 6—16 ein zweiteiliges Motett zu 6 Stimmen „*a Petro Aloysio Praenestino* compositus“ mit dem Texte: „Princeps Apostolorum, II. p. Quodcunque“; der Text des ersten Teiles ist aber statt „Solve jubente Deo“ (siehe 1. Bd. der Ges.-Ausg.) mit einigen rhythmischen Abänderungen unterlegt. Fol. 16—26 enthält ein 8stimm. Motett, cum II. parte, von *Jo. Mar. Nanini*, im gleichen Jahre (1760) unter Kapellmeister p. t. *Franc. Britius* (Brizzi) kopiert.

126. „Versus vulgo Motetta in consecratione Episcoporum concinendi, Ss[mi] Dni. N. Clementis XIII. editi“ wurde 1762 von Franc. Biondini unter mag. cap. p. t. Rev. Dño *Jac. Cossa*, altera vice ab eodem Ss. Dno. N. confirmato“ kopiert. Auf den 30 Blättern stehen zwei 5stimm. Motetten cum 2. p. von *Petraloysius Praenestinus*, das 1. „Virtute magna, 2. p. Repleti quidem“ stimmt in der Komposition genau mit „Ascendo ad Patrem meum, 2. p. Ego rogabo Patrem“ überein, das 2. „Inveni David“ ist vollkommen gleich mit „Exi cito in plateas“; beide finden sich im 2. Bd. der Ges.-Ausg. und die Varianten ergeben sich nur infolge rhythmischer, durch den neuen Text bedingter Verschiebungen. Als 3. Motett ist eine 8stimm. Komposition über den Text „Tu es pastor ovium, II. p. Quodcumque ligaveris“ von *Pasquale Piseri* eingetragen; sie wurde 1768 unter mag. cap. p. t. *Prop. Zappini* beigebunden, und war 25 Jahre früher (1743) von Franc. de Biondinis kopiert worden.

127. Chorbuch mit der 6stimm. Messe „Assumpta est Maria“ von *Palestrina* ohne weitere Angabe; dieselbe wird in Ges.-Ausg. 23. Bd. erscheinen. (Siehe auch Cod. 76 und 137.)

128. Enthält auf 60 Blättern eine 8stimm. Messe ohne Titel von *Pasqu. Piseri*, Romano e cantoribus cappellae pontificiae, geschrieben 1768 von Fr. Biondini unter Clemens XIII. (Kapellmeister p. t. *Prop. Zappini*).

129. Enthält nur in Chorbuchform die 5stimm. Missa „Memor esto“ von *Palestrina*, Ges.-Ausg. 17. Bd.

130. Hymnus Te Deum, 8 voc. a *D. Joannis Biordi*, capp. pontif. cantoris harmonicis olim expressus concentibus, ob operis praestantiam frequenti usu non parum attritus, solemni sanctorum canoni-

zatione occurente aptiori forma transscriptus 1767 (unter Kapellmeister p. t. *Prop. Zappini* von Franc. Biondini geschrieben).

131. Enthält in Chorbuchform die 6stimm. Missa „Viri Galilaei" von *Palestrina*, Ges.-Ausg. 21. Bd.

132. Enthält die zwei 5stimm. Messen *Palestrina*'s „Dilexi quoniam", 15. Bd. der Ges.-Ausg. und „Nigra sum", 14. Bd. der Ges.-Ausg., restaur. unter Benedict XIV., 1753, Kapellmeister p. t. Rev. Dns. *Joannes Celius* (Giov. Celi).

133. *Palestrina*'s 5stimm. Messe „O admirabile commercium", siehe 17. Bd. der Ges.-Ausg.

134. Das 1. Blatt meldet die Restaur. unter Innocenz XIII., 1721, Kapellmeister p. t. *Jo. Bapt. Volante*; das 2. Blatt giebt Kunde, dass der 30 Riesenfolien starke Band unter Gregor XV. (1621—1623), Kapellmeister pro t. *Hieron. Rosino*, Perusino kopiert wurde.

Fol. 1—14 ist ein 8stimm. Motett „Cantate Dno." von *Rugg. Giovanelli* cum II. p.; die folgenden fünf Nummern entbehren der Autorangabe, sind aber von *Palestrina*, wie sich durch Vergleichung mit den gleichnamigen 5stimm. Motetten im 4. Bd. der Ges.-Ausg. ergiebt, nämlich: 1. Osculetur me, 2. Trahe me, 3. Vulnerasti cor meum, 4. Sicut lilium, 5. Surge propera.

135. Kopie der 5stimm. Messe Tu es pastor ovium von *Palestrina*, Ges.-Ausg. 16. Bd., hergestellt von Jac. Tartanus Romanus 1703 unter Clemens XI., Kapellmeister pro t. *Paulus Bescius*. Der Messe folgt das gleichnamige 5stimm. Motett *Palestrina*'s cum II. p., siehe Ges.-Ausg. 6. Bd. Keine der beiden Kompositionen trägt den Namen „*Palestrina*"; durch Vergleichung mit den gedruckten Werken war jedoch dessen Autorschaft leicht zu konstatieren.

136. Enthält auf 30 Folien drei 8stimm. Psalmen auct. inc., geschrieben unter Clemens XI. (1717—1719) von Jac. Tartanus unter den Kapellmeistern pro t. *Franc. Spinacciati*, *Franc. Besci* und *Christoph. Cinotti*.

137. Kopie der 6stimm. Messe Assumpta est Maria von *Palestrina*, angefertigt unter Clemens IX. 1668 von Barth. Belleschi unter Kapellmeister p. t. *Maria Savione*; restaur. 1768 unter Clemens XIII., Kapellmeister p. t. *Propert. Zappini*. (Siehe auch Cod. 76 und 127.)

138. Psalm Beatus vir, 8 voc. von *Pasquale Piseri*, geschrieben unter Clemens XIV., Kapellmeister p. t. Rev. D. *Jos. Santarelli*, von Jos. Lorenzini, 1770.

139. Hymnus Te Deum laudamus, 8 voc. von *Pasch. Piseri*, geschrieben wie No. 138.

140. Kopie zum Chorgebrauche der 6stimm. Missa Papae Marcelli von *Palestrina*, Ges.-Ausg. 11. Bd.

141. Kopie zum Chorgebrauch der 6stimm. Messe „Sine nomine“ von *Palestrina*; 10. Bd. der Ges.-Ausg.

142. Enthält zwei Kompositionen des Hymnus Te Deum laudamus, zu 8 St., von *Greg Allegri* und *Jo. de Biordis*, 1720 unter Clemens XI. von Hier. de Sanctis kopiert unter Kapellmeister pro t. *Marius Pippi.*

143. Kopie zum Chorgebrauch der 5stimm. Messe Beatus Laurentius von *Palestrina*, siehe auch No. 66, 76 und 23. Bd. der Ges.-Ausg.

144. Kopie zum Chorgebrauch der 6stimm. Missa Papae Marcelli von *Palestrina*; siehe auch No. 22, 140 und 11. Bd. der Ges.-Ausg.

145. Gregorianischer Choral für die Weihe der Altäre und des Gottesackers und zur Konsekration eines Bischofs aus dem Pontificale Roman. mit italienischen Rubriken, kopiert unter Benedict XIV. 1745 von Jo. Dom. de Biondinis. Am Schlusse ist der 8stimm. Hymnus „Te Deum“ und das vierstimm. Motett „Sicut cervus“ von *Mauritius Mancini*, Kapellmeister p. t. beigefügt, kopiert unter Clemens XIII.

146. Enthält auf 27 Folien 4 Motetten, drei von *Jo. Petraloysius Praenestinus*: 1. Loquebantur, 4 voc., Ges.-Ausg. 5. Bd., 2. Sanctificavit, 5 voc., Ges.-Ausg. 3. Bd., 3. Cum pervenisset beatus Andreas, 5 voc., Ges.-Ausg. 1. Bd., sowie ein 5stimm. Motett von *Jo. Biordi.*

147. Kopie zum Chorgebrauch der 6stimm. Messe Alma Redemptoris Mater von *Palestrina* aus dem 11. Buch der Messen, Ges.-Ausg. 20. Bd.

148. Kopie zum Chorgebrauch der 8stimm. Messe Confitebor tibi Dne. von *Palestrina* aus dem 13. Buch der Messen, Ges.-Ausg. 22. Bd.

149. Kopie zum Chorgebrauch der 4stimm. Messe O quam gloriosum von *Thom. Lud. da Vittoria.*

150. Liber II. Missarum auctore Rev. Dno. *Petro Antonio Tamburino*, capellae Pontificiae cantore, sedente Urbano VIII. Pont. Max. ac Rev. Dno. Sancte Naldino existente pro t. magistro cap. In hanc formam fuit redactus (d. h. als Chorbuch) ano. Dni. 1635; restaur. 1724 unter Benedict XIII., mag. cap. Rev. D. *Petro Bastianello de Triviniano.* Vgl. No. 56. Enthält auf 72 Folien zwei 4stimm. und eine 6stimm. Messe von *Petrantonio Tamburino.*

151. Text der Vesperpsalmen ohne Noten, kopiert 1795 unter Pius VI., Kapellmeister pro t. Rev. Dns. *Laurentius Marcellini.*

152. Evangelicum Canticum Magnificat a *Luca Marenzio* vocibus octo modulatum pro solemniori celebritate majorique coram Pontifice Vesperas canentium comodo, sedente Pio VI. in apostolico throno Rev. D. Andr. Giubilaei, dum pontificiae scholae magistri munere fungeretur exscribi curavit anno 1782 manu Bernardini Sebastiani ejusdem scholae scriptoris.

153. Nur aus dem Wappen des Einbandes ist die Entstehungszeit zu eruieren. Dasselbe gehört Gregor XIV. an (Papst vom 7. Dez. 1590 bis 17. Okt. 1591).

Der Band enthält die 5stimm. Messe „Panem nostrum" *Joannis Petraloysii Praenestini,* welche im 24. Bde. der Ges.-Ausg. als bisher unediert erscheinen soll, sowie ein 6stimm. Motett „Ecce sacerdos magnus" ohne Angabe eines Autors. Da der Band von einer Hand geschrieben ist, so wird dieses Motett im 31. Band der Ges.-Ausg. unter den opera dubia Palestrina's abgedruckt werden.

154. Wappen und Schrift weisen auf Julius III. (Papst 1550 bis 1555); den Inhalt bilden vier Messen, welche im gleichzeitigen Index als Kompositionen von *Josquin des pres* (2), *Jo. de billion* (1) und *Morales* (1) bezeichnet werden. Der Codex ist mit zierlichen Initialen auf 104 Folien geschrieben und 1724 unter Benedict XIII. (*Petr. Bastianello*, Kapellmeister pro t.) restaur.

155. Ist vom Kopisten des Cod. 154 gefertiget und enthält auf 77 Folien vier Messen: *Arcadelt* (2), *Claudin* (1), *Jacquet* (1); restaur. 1724 wie No. 154.

156. Druckwerk. Hymni sacri in Breviario Romano S^mo^ Dñi N. Urbani Papae VIII. auctoritate recogniti et cantu musico pro praecipuis anni Festivitatibus expressi. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti. 1644.

Auf dem 1. Blatte schrieb der Kopist Leopardus Antonotius nach acht Jahren unter Innocenz X. folgende Notiz: *Joannis Petri Aloysii Praenestini* sacras hymnorum modulationes a venerabili collegio cantorum capellanorum capellae pontificiae ad novos hymnos Urbani VIII. jussu editos sedulo aptatas Odoardus Ceccarellius ejusdem capellae pro t. magister inter caetera ejusdem Praenestini volumina ad usum collegii reponi curavit. Anno 1652.*)

*) Siehe Baini, memorie stor. crit. etc., 2. Bd. S. 220, wo die Geschichte der Hymnenrevision sowohl des textlichen als musikal. Teiles ausführlicher erzählt wird. Zur Zeit Baini's hatte dieser Band die No. 119.

157. Druckwerk. Liber primus Missarum *Alphonsi Lobo* di Borja Sanctae Ecclesiae Toletanae, Hisp. Primatis Portionarii, Musicesque Praefecti. Matriti ex Typographia Regia 1602. Dedic. des Komponisten „Decano Senatuique Sanctae Eccl. Toletanae, Hispaniarum Primatis", in welcher er dieses Werk als sein erstes bezeichnet und die Liberalität des Kapitels rühmt, das grofse Mittel für den Musikchor aufwende und ihn zum *musicae praefectus* erwählt habe. Auf der letzten Seite des prächtig gedruckten, aus 136 Blättern bestehenden Bandes steht: Matriti, apud Joannem Flandrum, 1602. Inhalt bilden 6 Messen und 7 Motetten.*) Ein weiteres Exemplar dieses Druckes kenne ich im Archiv von S. Peter.

158. Die Messgesänge pro Defunctis im gregorian. Choral unter Pius VI., 1792 auf Pergament geschrieben. Nach Fol. 20—32 folgen die fünf Absolutionen „Subvenite, Qui Lazarum, Dne., quando veneris, Ne recorderis und Libera me, Dne. aus dem Pontificale Romanum. (Siehe Thema 22.)

159. Motett für zwei 4stimm. Chöre von *Jos. Baini,* 1837 dem Papst Gregor XVI. dediciert und prächtig geschrieben in Form eines Chorbuches.

160. Pergamentcodex mit herrlichen Buchstaben, Miniaturen und Arabesken ausgeschmückt, wurde unter Benedict XIII. 1724 „restaur.", obwohl der Band heute noch keine Spur von Verfall zeigt. Durch diese „Restauration" ist wahrscheinlich der alte Index und Titel beseitigt worden, auch fehlen bei der 2., 3. und 4. Messe die Blätter, welche im Kyrie den Cantus und Altus enthalten müssten, wenn sie nicht etwa vorher schon wegen der künstlerisch schönen Initialen und Arabesken „beseitiget" worden sind. Der Codex ist unter Leo X. (1513—1521) geschrieben worden, wie aus dem öfter wiederkehrenden Wappen angenommen werden muss; Fol. 13 ist auch das Wappen von Portugal und Ungarn (Poorte Gale und Ongherie). Der Band enthält sieben Messen: *Auct. inc.* (6), *Mathurin Forestyn* (1); zwei Kyrie der Missa paschalis: *Heinricus ysaac* (1), *Laurentius de vorda* (1); 1 Patrem omnipotentem von *Petrus de*  *rue;* bei sämtlichen Kompositionen sind Rätsel-

*) Die Titel der Messen lauten: 1. Beata Dei Genitrix, 6 voc.; 2. Maria Magdalena, 6 voc.; 3. Prudentes Virgines, 5 voc.; 4. Petre, ego pro te, 4 voc.; 5. Simile est regnum, 4 voc.; 6. O Rex gloriae, 4 voc. Die Anfänge der Motetten sind: 1. O quam suavis, 6 voc.; 2. Quam pulchri, 6 voc.; 3. Ave Regina, 5 voc.; 4. Versa est in luctum, 6 voc.; 5. Credo quod Redemptor meus, 4 voc.; 6. Vivo geo, 4 voc.; 7. Ave Maria, 8 voc.

kanons und lateinische Anweisungen für Auflösung derselben beigegeben.

161. Druckwerk. *Thomae Ludovici a Victoria* Abulensis, Missarum libri duo, quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus ad Philippum II. Hispaniarum Regem Catholicum. | Romae ex typographia Dominici Basae apud Alexandrum Gardanum 1583. | Exempl. kenne ich noch im Archiv von S. Peter und in Bologna, in der Bibl. Vaticana, Casanatense und Accademia di S. Cecilia zu Rom.*)

162. Druckwerk. Missarum liber primus *Archangeli Cribellii,* Presbyteri Bergomensis Capellae Summi Pontificis Musici 4, 5 ac 6 vocibus concinendarum. Nunc denuo in lucem editus. | Romae. Ex Typographia Curtii Laurentini 1615. Superiorum Permissu. | Dedication an die Vorstände der Bruderschaft Misericordiae Majoris zu Bergamo, Romae VIII. Kal. Aprilis. 1615: Da der Komponist seine erste Jugendzeit unter ihrem Schutze und durch ihre Unterstützung zugebracht habe („iniquum existimavi, iis ingenii monumenta de negare, a quibus vitae alimenta suscepi"). Ein Exemplar dieses Druckwerkes weiſs ich noch im Archiv von St. Peter.**)

163. Pergamentcodex mit prächtigen Initialen, enthält auf 50 Blättern 11 Lamentationen für Fer. V., VI. und Sabbatum sanctum von *Carpentras.* Auf der 1. Seite unter dem päpstl. Wappen steht mit Goldbuchstaben geschrieben: Ad Ss^{m} Maximumque Pontificem Clementem VII. *Elziarii Geneti,* nomine vulgo nuncupati *Carpentras,* Cappellae Pontificiae olim Magister. Epigramma: Quae fuerant etc.; den Wortlaut nebst Übersetzung siehe bei Fétis, Biographie universelle etc. unter Genet, auch in Baini's memorie stor. crit. Vol. I. p. 225. Zu Baini's Zeit hatte der Codex die No. 123, Fétis sagt fälschlich 125; Korrekturen der Baini'schen Erzählung über Carpentras, welche in sämtliche Musikgeschichten übergegangen sind, werde ich in „Sängerpersonal der päpstl. Kapelle" etc. mitteilen.

Der schöne, wohlerhaltene Codex wurde trotzdem 1724 unter Benedict XIII. (*Bastianello,* Kapellmeister pro t.) „restauriert".

---

*) Inhalt 9 Messen: a) 4stimm.: 1. Quam pulchri sunt, 2. O quam gloriosum, 3. Simile est regnum, 4. Ave maris stella, 5. Pro Defunctis; b) 5stimm.: 6. Surge propera, 7. De beata Virgine; c) 6stimm.: 8. Dum complerentur, 9. Gaudeamus.

**) Inhalt 6 Messen: a) zu 4 Stimmen: 1. Ave maris stella, 2. Super Litanias Sanctorum, 3. Cantate Dno.; b) zu 5 Stimmen: 4. Surge propera, 5. Hic est vere Martyr.; c) zu 6 Stimmen: 6. Transeunte Dno.

164. Druckwerk. *Thomae Ludovici a Victoria* Abulensis Hymni totius Anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quatuor concinuntur vocibus unacum quatuor Psalmis 1. Dixit Dns, 2. Laudate pueri, 3. Nisi Dns., 4. Laudate Dominum, qui 8 vocibus modulantur ad Gregorium XIII. Pontif. Max. Romae ex tipographia Dominici Basae apud Franciscum Zanetti. 1581.

Schlussseite: Romae apud Franciscum Zanetum 1581 mit Register der 32 Hymnen und 4 Psalmen. Weitere Exemplare dieses Druckwerkes kenne ich im Archiv von St. Peter und in Bologna.

165. Druckwerk. Prachtausgabe des 2. Teiles vom Patrocinium musices des *Orlandus de Lassus,* enthaltend die fünf Papst Gregor XIII. dedicierten Messen. Monachii excudebat Adamus Berg. 1574; siehe Rob. Eitner's Chronolog. Verzeichnis der gedruckten Werke von Orl. Lassus, wo S. 46 der genaue Titel angegeben ist.

166. Geschrieben von Horatius Felix unter Innocenz X., Kapellmeister pro t. *Ant. Cyprianus,* 1647, enthält auf 63 Blättern die Messe „In lectulo meo" von *Greg. Allegri* und zwei Motetten von *P. Bonomi.*

167. Kleinfolio von 13 Blättern mit dem Wappen Benedict XIII. auf dem Einbande (1724—1730). Enthält Kyrie, Sanctus und Agnus Dei „in ferialibus Adventus et Quadragesimae et in aliis diebus jejunii", sowie ein Credo dominicalis und die wechselnden Messgesänge für Montag und Dienstag nach Pfingsten in gregorianischem Choral genau nach der Leseart des Graduale Rom. von 1614 und 1615. Vgl. No. 60.

168. Sedente Innocentio X. Pont. Opt. Max. ac Rev. Dno. Odoardo Ceccarello pro t. mag. cap. Missam „Speciosa" Horatius Felix scribebat 1652. Die Messe ist ohne Autorangabe auf 35 Blättern kopiert; vielleicht von Cecarelli (?).

169. Druckwerk. *Thomae Ludovici a Victoria* Abulensis Motecta Festorum totius anni cum Communi Sanctorum. Quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur. Ad Serenissimum Sabandiae Ducem Carolum Emanuelem subalpinorum Principem Optimum piissimum. ‖ Romae ex typographia Dominici Basae apud Alexandrum Gardanum. 1585. Fol. max. Enthält 12 Nummern zu 6, 8 zu 5, 12 zu 4, 3 zu 8 Stimmen ohne Zählung der II. pars.; ferner „Pastores loquebantur", „Beata Dei Genitrix", cum. II. p. „Ora pro populo" zu 6 Stimmen von *Fr. Guerrero* und „In illo tempore assumpsit Jesus" 8 voc. von *Franc. Suriano.*

Der Band ist auch in der vatikanischen Bibliothek und im Archiv von St. Peter vorhanden.

170. Druckwerk in Grofsfolio; dem Exemplar fehlt das Titelblatt.*) Dedication: „Sebastiano Lusitaniae, Algarbiorumque Regi, et Aethiopiae, ac ultra citraque in Aphrica potentissimo Domino *Franciscus Guerrerus* Hispali Kal. Maji 1565. Letztes Blatt: Parisiis ex typographia Nicolai du Chemin.

Den Inhalt bilden 9 Messen und 3 Motetten; die 5stimmigen Messen sind: 1. Sancta et immaculata. 2. In te Dñe speravi. 3. Congratulamini mihi. 4. Super flumina Babylonis; die 4stimmigen Messen: 5. De beata Virgine. 6. Domando un giorno. 7. Inter vestibulum. 8. Beata Mater. 9. Pro Defunctis; die 3 Motetten: 10. Ave Virgo sanctissima, 5 voc. 11. Usquequo Domine, 6 voc. 12. Pater noster, 8 voc.

171 und **172.** Jeder der beiden Bände enthält einen Chor von zwei achtstimmigen Messen; sie sind ein Geschenk von *Girol. Chiti,* Kapellmeister in S. Giovanni im Lateran, welcher sie aus dem Nachlasse von Pitoni ankaufte und der päpstl. Kapelle schenkte. Fol. 1—19 Missa: „Ave Regina coelorum" von *Jusquinus de Sala,* Fol. 19—32 Missa: „Laudate Dñm omnes gentes" von *Joannes Petr. Praenestinus* (wird in Ges.-Ausg. 22. Bd. aus dem gedruckten Buche der 8stimm. erscheinen). Den Schluss bilden „Kyrie" und „Gloria" einer 8stimm. Messe ohne Titel von *August. Agazarrius.***)

173. Druckwerk. *Thomae Ludovici de Victoria* Abulensis Missae 4, 5, 6 et 8 voc. concinendae una cum Antiph. Asperges et Vidi aquam totius anni. Liber II. ‖ Romae ex typographia Ascanii Donangeli. 1592. Superiorum permissu. Apud Franciscum Coattinum. Dedic. „Ad Serenissimum Principem Cardinalem Albertum. Romae Idibus Novembris.

Inhalt: Ant.: „Asperges" und „Vidi aquam" zu je 4 Stimmen. Missae: „O magnum mysterium" und „Quarti Toni" zu je 4 Stimmen,

---

*) Den Druck besitzt die K. K. Hofbibl. in Wien (Schmid's Petrucci p. 248) und lautet der Titel: Liber Primvs | Missarum Francisco Guerero | Hispalensis Odei phonasco Authore. | Das Kgl. portugiesische Wappen || Parisiis, | Ex typographia Nicolai du Chemin. | 1566. | Cum privilegio Regis. | Ob die Jahreszahl richtig ist, möchte ich bezweifeln, da auf dem letzten (156.) Blatte 1565 steht.

**) Im K des Tenor (Cod. 171) zur Messe *Palestrina*'s ist „Collegii germanici" zu lesen; beim K des näml. Kyrie in 172 steht: „Dominicus Brancadorus firmanus Dei auxilio fecit", beim K des Altes: „Pater *Hartmann Obereker*", beim K des Basses: *Jo. Thom. Cunonius.*

„Trahe me post te“ und „Ascendens Christus“ zu je 5 Stimmen, „Vidi speciosam“ zu 6, „Salve“ zu 8 Stimmen; ferner „Missa pro Defunctis una cum Resp. Peccantem me“ zu 4 Stimmen. Grofsfolio.

174. Druckwerk in Grofsfolio. *Jo. Petri Aloysii Praenestini,* Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Cappellae Magistri. Hymni totius anni secundum S. Rom. Ecclesiae consuetudinem quatuor vocibus concinendi necnon Hymni Religionum cum privilegio Summi Pontificis.|| Romae apud Jac. Tornerium et Bernardinum Donangelum. 1589. Excudebat Franciscus Coattinus. Dediciert: Beatissimo Patri Sixto V., Pont. Max. Siehe Inhalt u. s. w. in Ges.-Ausg. 8. Bd.

175 ist Duplicat von 174.

176 ist Duplicat von 211, siehe dort.

177. Druckwerk in Folio. *Jo. Animuccia* Magistri Cappellae Sacrosanctae Basilicae Vaticanae. Missarum Liber primus. Amplissimo Ordini Canonicorum Sacros. Basilicae Vaticanae. || Romae apud haeredes Valerii et Aloysii Doricorum Fratrum Brixiensium. 1567. Inhalt: 4 Messen zu 4 Stimmen über: 1. Ave maris stella. 2. Ad coenam agni providi. 3. Gaudent in coelis. 4. Conditor alme syderum. 5. Messe zu 5 Stimmen „Christe redemptor omnium.“ 6. Messe zu 6 Stimmen „Victimae Paschali“.

178. Druckwerk in Folio. Magnificat omnitonum cum quatuor vocibus. *Christophori Moralis* Hispani aliorumque excellentium virorum in amplissima hac forma charactereque perspicuo pro divini cultus decore atque commodo summa nuper diligentia impressus in lucem prodit || Venetiis apud Antonium Gardanum 1562. Inhalt 16 Magnificat vom ersten bis achten Ton, 8 mit (Magnificat) „anima mea Dominum“, 8 mit dem 2. Vers „Et exsultavit“ beginnend; ferner 2 Magnificat I. und VIII. Toni von *Carpentras,* 1 Magn. IV. Toni von *Jachet,* 1 Magn. V. Toni von *Richafort.*

179. Druckwerk in Fol. *Christophori Moralis* Hyspalensis Missarum Liber I. || Romae per Valerium Doricum et Ludovicum Fratres. 1544. Dediciert: Illustrifsimo atque Excellentissimo Cosmo Medici.

Inhalt 8 Messen: 1. De B. Virgine. 2. Aspice Domine. 3. Vulnerasti cor meum zu je 4 Stimmen. 4. Ave maris stella. 5. Quaeramus cum pastoribus. 6. L'homme armée zu je 5 Stimmen. 7. Mille regretz. 8. Si bona suscepimus zu je 6 Stimmen.

180. Druckwerk in Folio. *Christophori Moralis* Hyspalensis Missarum Liber II. Ss^{mo} Paulo III. Pontif. Max. dedicatus. || Im-

pressum Romae per Valerium Doricum et Ludovicum Fratres. Anno salutis. 1544.

Inhalt 8 Messen: 1. Tu es vas electionis. 2. Benedicta es coelorum regina. 3. Ave Maria. 4. Gaude Barbara. 5. L'homme armée zu je 4 Stimmen. 6. De b. Virgine. 7. Quem dicunt homines. 8. Missa pro Defunctis zu je 5 Stimmen.

181. Duplicat von 178.

182 und **183** enthält ohne Namenangabe des Komponisten die beiden Chöre der Improperien *Palestrina*'s, geschrieben unter Benedict XIII. 1726, mag. cap. pro t. Rev. Dom. *Julius Arquilla* von Jo. Dom. de Biondinis Tusculanus. Im I. Chore (Cod. 182) stehen auf 12 Blättern nur die Texte des tieferen Gegenchors mit Noten, der übrige Text ist ohne Noten eingeschrieben; im II. Chore (Cod. 183) nur die Noten zu den Versen „Quia eduxi te" und „Quid ultra debui".

In Ges.-Ausg. Bd. 30 werden die Improperien *Palestrina*'s nach dem Original von S. Giovanni im Lateran zum Abdrucke gelangen.

184. Kleinfolio in roten Sammet gebunden, aus 20 Blättern bestehend, enthält Fol. 1 „Missa Clementina", Fol. 2 Clementi XI.*) Pont. Opt. Max., Christianae reipublicae conservatori, ut inter sacrificandum quandoque sentiat memorem virum suis divinis ornasse beneficiis *Alexander Scarlatti* Neapoli regius modorum magister ac eximia ejusdem beneficentia in equestrem ordinem adlectus statas hasce conceptasque preces, quas dum sacra fiunt cantores plures concinant musicis abs se modis adstrictas D. D. D. Anno reparatae salutis. 1716.

185. Eine von Jo. Dom. de Biondinis Tusculanus 1731 unter Clemens XII., mag. capp. p. t. Rev. Dño *Ansano Bernini* geschriebene Kopie des fünfstimmigen Psalmes Miserere mei Deus (Falsobordone) von *Greg. Allegri;* sämtliche ungeraden Verse (1, 3, 5 etc.) sind gleich, nur die 2. Hälfte von „Tunc acceptabis", d. h. die Worte: „Tunc imponent super altare tuum vitulos" unterscheiden sich von den früheren Versen.

186. Enthält die neun Lamentationen der Charwoche zu 4, 5 und 6 Stimmen *thomae ludovici a Victoria* auf 28 Blättern in Kleinfolio; dieselben stimmen mit der modernen Partiturschrift der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München überein. Der Codex enthält weiter keinen Titel, die Schrift deutet auf Ende des 16. Jahrh. hin und gleicht der des berühmten Kopisten Jo. Parvi.

---

*) Regierte 1700—1721. Diese Messe ist von der gleichnamigen in Cod. 86 verschieden; jene 1707, diese 1716 komponiert.

187. „Pii VII. P. M. post quinquennes captivitatis aerumnas Pontificatus anno XVI. feliciter ineunte *Jos. Baini* cappellanus apost. cappellae cantor Passionis Dom. N. Jesu Christi ex Evangelista Marco cantum ad musicam ejusdem cappellae rationem Benedicto Naro, Praefecto Palatii apostolici dedicat." Kapellmeister pro t. *Marius Mariotti* liefs den Band durch Paul. Mei 1815 schreiben. Er enthält den gregorianischen Choral der Passion nach Marcus für den Dienstag in der Charwoche mit vierstimmigen Zwischenpausen der „Turba" und ein 8stimm. Motett „Oremus pro Pontifice" etc. von *Jos. Baini;* vergl. Cod. 114.

188 und **189.** Geschrieben 1714 von Thom. Altavilla, enthält ein zweichöriges „Miserere mei Deus" von *Alex. Scarlatti;* der erste Chor ist zu 4, der zweite zu 5 Stimmen, beim „tunc imponent super altare tuum vitulos" treten die neun Stimmen zusammen.

190. Druckwerk. *Jo. Petri Aloysii Praenestini.* Missarum Lib. V. Missarum . . . Romae, sumptibus Jac. Berichiae 1590 apud Franc. Coattinum. Dem Herzog von Bayern gewidmet. Genauern Titel und Inhalt siehe in Ges.-Ausg. 14. Bd.; Duplicat von 201.

191 und **192** enthalten ein zweichöriges „Miserere mei Deus" von *Matthaeus Simonelli*, geschrieben von Nic. Porta aus Rimini.

193. Originalhandschrift in Querquart der Missa Clementina 5 voc., von *Aless. Scarlatti*, Dezember 1705; vergl. oben No. 86.

194. Ohne Titel und Jahrzahl, enthält auf 37 Blättern „Missa Lauda Sion Salvatorem *Praenestini.*" Sie stimmt mit der „Missa prima" der 4stimmigen des 4. Buches der Messen überein; siehe Ges.-Ausg. 13. Bd.

195. Druckwerk. Missa | in benedictione | nuptiarum | sex vocum | auctore | *Stephano Lando* | in basilica principis Apostolorum | Clerico beneficiato | necnon | in ecclesia D. Mariae ad montes | musicae praefecto | S. D. N. Urbano octavo | dicata | Wappen von Urban VIII. || Romae. | Apud Joannem Bapt. Roblettum. | Anno M DC XXVIII | Superiorum permissu | ohne Vorwort. Druck auf 29 Seiten.

196. Missa: Ut re mi fa sol la von *Ginus Angelus Capponius* für 5 Stimmen komponiert, nebst einem 8stimm. Motett „Benedicite Deo coeli."

197. Missa lomme armé von *Josquin* auf 12 Blättern. Beim „Christe" steht im Tenor: „On a fait par tout crier." Bei „Pleni" zu 3 Stimmen schweigt die 4. Stimme mit dem Motto: „Nescio vos", beim „Osanna" aber singt sie nach der Überschrift: „Gaude cum gaudentibus." Beim 2. „Agnus" heifst es: „Noli me tangere" und „Clama

ne cesses; ein geharnischter Ritter fährt sehr gemütlich mit dem Schwerte einem Drachen in die Seite.

198. Sammelband, der seine jetzige Zusammensetzung wahrscheinlich bei der „;Restaur." unter Benedict XIII. 1724 (Kapellmeister *Bastianello*) erhalten hat. Die ersten 8 Blätter sind Pergament und enthalten den gregorian. Choral der „Missa de Spiritu sancto a Septuagesima ad Pascha." Bei „Emitte Spiritum" findet sich das schön kolorierte Wappen von Leo X. (1513—1521).

Von Bl. 9—25 stehen mit der flüchtigen Überschrift „Liber IV lamentationum in Fer. IV." auf altem zerfressenem Papier vier Lamentationen. Die erste und zweite (Fol. 9 und 13) sind *ohne Autorangabe*, Fol. 16 Lectio III. ist *Praenestinus* ausgestrichen und dafür *Morales* korrigiert, Fol. 21—25 *Penestrinus*, Fer. VI. Lectio II. Lamed etc., Fol. 25—37 auf besserem Papier und noch gut erhalten folgen zwei Lamentationen *ohne Autorangabe*, Fol. 37 — 43 verschiedenes, ganz morsches Papier, enthält eine Lamentation *ohne Autorangabe*, Fol. 43—48 wechselt das Papier zum viertenmale und bringt eine Lamentation *auct. inc.*, Fol. 49—67 folgen mit der flüchtigen Überschrift: „Secundus liber lectionum in Coena Dñi" die Lectio II. von *Morales*, Fol. 52 Lectio III. von *Morales*, Fol. 57 Feria VI. in parasceve lectio II. von *Constantius Festa*, Fol. 61 Lect. III. von *Morales*, Fol. 67 Fragment einer Lamentation von *auct. inc.*

Diesen Grofsfolien sind 15 kleinere Blätter beigebunden; Fol. 68 ist spätere Kopie der Lamentation auf Fol. 37; Fol. 76—82 (Schluss) stammt nach Stil und Schrift aus dem 17. Jahrh. Die Lamentation auf Fol. 21 wird im 25. Bd. der Ges.-Ausg. publiziert werden.

199. Druck in Kleinfolio: „Preces dicendae per Ss^{um} D. N. Clementem XI. Pont. Max. in canonizazione beatorum Pii V. s. Pontificis ex ordine fratrum praedicatorum assumpti, Andreae Avellini, Congregationis Clericorum Regularium Theatinorum, Felicis a Cantalicio, Ordinis Minorum S. Francisci Capucinorum et Catharinae de Bononia, Ordinis S. Clarae, anno Dñi 1712 die 22. Maji Festo Ss. Trinitatis. || Romae 1712. Ex typographia Rev. Camerae Apostolicae." Enthält die Rubriken, Gebete und Gesänge dieser Feierlichkeit, letztere in gregorianischem Choral.

200. Druckwerk. Messe | dell' abbate *Domenico dal Pane* | soprano della cappella pontificia | a 4, 5, 6 et 8 voci | estratte da esquisitti Motetti del Palestrina | dedicate | all' Emmin^{mo} e Rev^{mo} Prencipe | il Signor Cardinale | Benedetto Pamphilio | Kardinalswappen | Opera

V. ‖ In Roma. Per il Mascardi M. DC LXXXVII | Con licenza de superiori.*)

Inhaltsangabe auf S. 132: Messen zu 4 Stimmen „O Doctor bonus“ und „Dñe, quando veneris“; zu 5 Stimmen „Stella quam viderant“, „O beatum virum“, „Jubilate Deo“; zu 6 Stimmen „Canite tuba“; zu 8 Stimmen „Fratres ego enim.“

201. Druckwerk, siehe No. 190. Liber V. Missarum *Jo. Petraloysii Praenestini*, ‖ Romae, sumptibus Jac. Berichiae 1590 apud Franc. Coattinum. Folioausgabe mit Dedikation an Herzog Wilhelm in Bayern. Genaueren Titel und Inhalt siehe Ges.-Ausg. 14. Bd.

202. Druckwerk. *Petri Pauli Paciotti* | Romani | Seminarii Romani musicae | moderatoris Liber primus | 4 ac 5 vocibus concinendarum | nunc denuo in lucem editus ‖ Romae apud Alexandrum Gardanum | 1591. | Dem Generalvikar, Kardinal Hieron. Rusticucci dediciert: XIII. Kal. Aprilis. Enthält auf 99 Blättern 6 Messen: In te Dñe speravi; O sanctissima Maria; Dñe, salvum me fac und zwei Credo zu 4 Stimmen; endlich „Cum jucunditate“ und „Si bona suscepimus“ zu 5 Stimmen. Letztere wurde von Dr. C. Proske im Selectus novus der Musica divina ediert.

203 und **204** enthält die beiden Chöre des „Miserere“ von *Thom. Bai* mit dem Titel: Clemente XI. Pont. Op. Max. Miserere ad 8 voces, unus chorus 5 voc. (Allegri) et alter 4 voc. II. chorus cum 4 vocibus Dñi *Thomae Baii*, Magistri Cappellae S. Petri. Geschrieben unter Kardinalprotektor Ottoboni, Kapellmeister pro t. *Hier. Bigelli* 1715 von Thom. Altavilla.

205 und **206.** Sammelband aus verschiedenen Zeiten, in der jetzigen Gestalt entstanden unter Kapellmeister *Laureto Vittori* und *Bon. Argentio* unter Alexander VII. 1655—1667. Fol. 1—3 die Improperien von *Jo. Petraloysius Praenestinus* mit der Strophe „Crux fidelis inter omnes“, wird im 30. Bd. der Ges.-Ausg. nach diesem Codex und dem Originale zu S. Giovanni publiziert werden. Fol. 4—10 Ps. Miserere für 2 Chöre zu 9 Stimmen, *auct. inc.* Fol.

*) In der Dedikation erzählt *Pane*, dass er am 3. Februar 1654 die Stelle eines Sopranisten an der päpstl. Kapelle erhalten habe, dieselbe jedoch vor 1. Juni nicht antreten konnte, da er im Dienste des Kaisers Ferdinand III. stand. Als er nach Rom kam, wurde er auch im Hause der Pamphili verwendet. Nachdem er sein Dienstjubiläum an der päpstl. Kapelle gefeiert, auch die Fähigkeit zu singen verloren habe, wolle er die Zeit nicht unnütz zubringen. Da er als Sopranist aus Erfahrung wisse, welche Töne im Stile der päpstl. Kapelle sowohl nach Höhe als nach Tiefe passend sind, so habe er sich Palestrina zum Muster genommen.

10—13 Ps. Miserere für 2 Chöre zu 9 Stimmen von *Dentice*. Fol. 13—16 Ps. Miserere für 2 Chöre zu 8 Stimmen von *F. G.* Fol. 16 bis 18 Ps. Miserere für 2 Chöre zu 9 Stimmen von *Palestrina*. Fol. 18—22 Ps. Miserere für 2 Chöre zu 9 Stimmen von *Teofilo Gargaro*. Fol. 22—29 Ps. Miserere für 2 Chöre zu 9 Stimmen von *Gio. Franc. Anerio*. Fol. 29—35 Ps. Miserere für 2 Chöre zu 9 Stimmen von *Felice Anerio*. Von da ab finden sich noch die Improperien und das Miserere von *Palestrina* in einer Variation durch Textunterlage wiederholt, sowie das von *Dentice* und zweimal *auct. inc.*; ferner *Jo. Mar. Nanini*, *Rugg. Giovanelli* und schliefslich *Gregorio Allegri*. Sämtliche Kompositionen über Miserere sind falsobordoneartig. Jeder der beiden Bände umfasst circa 54 Blätter.

207. Ein Originalmanuskript, Sammlung von Antiphonen, Hymnen, Introiten, Tractus, *ohne Autorangabe*. Baini vermutet die Handschrift von Orazio Griffi. Dem Stile nach könnten die Sätze von *Gio. Franc. Anerio* sein; jedenfalls sind sie vor Urban VIII. komponiert, da in den Texten der Hymnen noch die frühere Lesart gebraucht ist.

208. Druckwerk. *Joannis Petri Aloysii Praenestini* Missarum. Liber II. Romae apud Haeredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium. 1567. Genaueren Titel und Inhalt siehe im 11. Bande der Ges.-Ausg. von Palestrina's Werken.

209. Druckwerk. Liber quindecim Missarum. Sammelwerk von 15 vierstimmigen Messen, das in Rob. Eitner's Bibliographie*) etc. S. 12 genau beschrieben ist. Das Druckerprivilegium Leo X. für *Andr. Antiquus di Montona* ist vom 9. Mai 1516 datiert; als Komponisten finden wir: *Brumel* (3), *Fevin* (3), *Jusquin* (3), *Jo. Mouton* (2), *Piere de la Rue* (2), *Pippelare* (1), *Petr. Rosselli* (1). Das Exemplar schenkte Girol. Chiti dem Archiv der päpstl. Kapelle.

210. Zwei Druckwerke in einen Band gebunden: I. Liber decem Missarum. Sammelwerk des *Jacobus Modernus a Pinguento* excudebat Lugduni. 1540; siehe die Beschreibung desselben in Rob. Eitner's Bibliographie S. 60. Den Inhalt bilden 12 Messen und drei Motetten. Schon aus den Worten im Titel: „nuperrime adiunctis duabus Missis nunquam hactenus in lucem emissis, auctior redditus et accurate castigatus“ etc. geht hervor, dass eine andere Ausgabe vorausgegangen

*) Rob. Eitner zählt (l. c. S. 13) unter den Fundorten in Rom die Bibl. Angelica auf; dieses Exemplar befindet sich gegenwärtig in der Bibliothek der Accademia di S. Caecilia.

ist. Diese erste Ausgabe befindet sich in der Bibliothek des Liceo communale zu Bologna und stammt vom gleichen Typographen aus dem Jahre 1532.

Die Titel der Messen und Namen der Komponisten in der Reihenfolge des Bandes sind: 1. Stephane gloriose von *P. Moulu;* 2. Adieu mes amours von *F. de Layolle;* 3. Veni sponsa Christi von *Richafort;* 4. Quem dicunt homines von *Jo. Mouton;* 5. Ces fascheux sotz von *Guill. Preuost;* 6. Si bona suscepimus von *Gardane;* 7. Ferrariae dux Hercules von *Lupus;* 8. La bataille von *Jannecquin;* 9. Jouissante von *Jo. Certon;* 10. O salutaris hostia von *F. de Layolle;* 11. De B. Virgine von *Pe. de Villiers;* 12. Ces fascheux sotz von *F. de Layolle.* Die 11. und 12. Messe sind vom Redakteur (F. de Layolle) dieser 2. Ausgabe beigefügt worden, der Titel „decem Missarum" aber ist geblieben. Die drei Motetten: „Stephanus autem", Libera me Domine" und „Beata Dei genitrix" entbehren der Autorangabe.

II. Diesem Bande ist nachfolgendes Druckwerk beigebunden: „Liber octo | Missarum, quarum Prio- | res, quae numero sex sunt, quatuor vocum concentu com- | positae sunt: hisce postposita est una quinque vocum | Postrema vero in sex voces est distincta. | Moduli, quos Mottetos (sic!) usitatiori nomine vulgus vocat, totidem sunt. | Parthenica cantica in lau- | dem illibatae Virginis conscripta (quae notiori nomi- | ne, atque musicis peculiari, Magnificat in- | scribuntur. | Quae omnia *Petrus Colinius* Musicae modulatio- | nis peritia conspicuus composuit. || Lugduni Jacobus Mo- | dernus excudebat. M. D. XLI.

Das Werk*) ist von Jacobus Modernus de Pinguento pridie Calendas Februarii 1541 dediciert: „Carolo ab Estanno, juris utriusque doctori sanctae sedis Apostolicae Protonotario necnon Ecclesiae Lugdunensis Comiti ac Camerario."

Das ganze Werk ist ein Geschenk des Girol. Chiti an mag. cap. pontif. Dominicus Ricci, 1744.

211. Druckwerk. Liber I. Missarum *Jo. Petri Loysii Praenestini.* Romae apud haeredes Aloysii Dorici. 1572. Genauen Titel und Inhalt siehe im 10. Bd. der Ges.-Ausg. von Palestrina's Werken.

---

*) Die Titel der Messen sind: fol. 3: Ave gloriosa, f. 10: Beatus vir, f. 17: Tant plus de bien, f. 24: Regnum mundi, f. 33: Emendemus in melius, f. 40: Christus resurgens (diese 6 zu 4 St.); f. 48: die 5stim. Peccata mea, f. 62: die 6stim. Beata es Maria. Dann folgen 8 Motetten: f. 78: Sancta Maria, f. 79: O Leodegari, f. 80: Pastores dicite, f. 82: Haec est vera fraternitas, f. 84: Pater peccavi, f. 86: Nativitas gloriosae (zu 4 St.); f. 88: Filiae Jerusalem zu 5 St., f. 89: Assumpta est zu 6 St. Von f. 90—109 befinden sich 8 Magnificat I.—VIII. Toni.

212. Druckwerk. *Thomae Ludovici de Victoria* Abulensis, Collegii germanici in Urbe Roma Musicae Moderatoris Liber I., qui Missas, Psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes aliaque complectitur. Venetiis apud Angelum Gardanum. 1576.

Der vielbenutzte, mit dem Wappen Gregor XIII. (1572—1585) geschmückte Originaleinband ist wahrscheinlich ein Geschenk von Herzog Ernst von Bayern, welchem das Werk vom Komponisten dediciert ist; aus der Dedikation geht hervor, dass *Vittoria* nach Errichtung des deutschen Collegs in Rom der erste magister capellae desselben war.

Eine 2. Ausgabe mit Dedikation an Philipp II. von Spanien, *Romae* ex typogr. *Dominici Basae* 1583, befindet sich auf der vatikan. Bibliothek und ist dem Inhalte nach von der ersten*) verschieden; die Kompositionen der 2. Ausgabe hat Dr. Proske in Partitur gebracht.

213. Pergamentcodex unter Julius III. (1550—1555) geschrieben, enthält nur den Text der Passionsgeschichte nach Matthäus und die Prophezien des Charsamstages ohne Noten.

214. Druckwerk ohne Musiknoten mit dem Titel: Martyrologium Romanum Gregorii XIII. Pont. Max. jussu editum et Urbani VIII. auctoritate recognitum (accesserunt notae Baronii). Romae, typis Vaticanis. M. DC XXX. Das Buch (für die Prim notwendig) durch mag. cap. pro t. Tombaldini 1630 der „custodia" einverleibt.

215. Eine Anzahl gebundener Hefte mit den Gebeten und gregorianischen Gesängen, welche bei Eröffnung der „porta sancta"**) in Jubiläumsjahren und bei der Benediction der „Agnus Dei" vorgeschrieben sind.***)

---

*) Die 1. Ausg. enthält zwei 4stim. Messen: „Ave maris stella", „Simile est regnum"; die 5stim. „De Beata Maria" und die zwei 6stim.: „Gaudeamus" und „Dum complerentur"; drei Magnificat I., IV. und VIII. Toni und den Hymnus „Ave maris stella" zu je 4 Stimmen, sowie 16 Motetten, Psalmen und Antiph., darunter die 4 marianischen zu je 5; dann Salve Regina, Vidi speciosam, Ardens est cor, Nigra sum, O sacrum convivium, O Dñe Jesu, zu je 6 Stimmen; endlich: Nisi Dns., Beatus vir, Ave Maria, Salve Regina, Regina coeli und Super flumina Babylonis zu je 8 Stimmen.

**) Die 8 Stimmhefte in Kleinfolio geschrieben 1724 von Dom. de Biondinis unter Benedikt XIII., mag. cap. pro t. *Bernardin Salvati* enthalten aufserdem „in aperienda porta sancta et clausura" 4stim. Hymnen „Veni Creator" und „Coelestis Urbs", sowie ein 4st. Te Deum sämtlich ohne Angabe der Autoren. Sämtliche Hefte sind prächtig auf feinstem Pergament beschrieben. Ähnliche Sammlung in mehreren Exemplaren für Fronleichnam, siehe No. 220.

***) Für die Funktion „in benedictione Agnus Dei", geschrieben 1750 unter Benedict XIV., mag. cap. pro t. *Bernardinus Salvati* von Jo. Dom. de Biondinis sind in 8 Stimmheften, das Motett *Surrexit pastor bonus* 4 v. und der Hymnus

216. 8 Hefte in Grofsquart betitelt: „Expedita methodus canendi“ 4—8 voc. Psalmos qui in Sacello Pontificio in I. Vesperis omnium solemnitatum cani solent, Antiphonae vero et Falsibordoni 4 voc. ad cantus plani modos redacta studio ac opera *Geminiani Santini* Pisauren., cappellano cantore pontificio, opus novum (vgl. No. 217). Emminent^{mo} Cardin. Albani dicatum Romae 20. Nov. 1759. Enthält auf 48 Grofsquartblättern die Antiph. und Psalmen in Falsibord. für Neujahr, Epiphanie, Himmelfahrt Christi, Pfingsten und die Feste der hl. Dreieinigkeit, Peter und Paul, Fronleichnam, Allerheiligen und Weihnachten.

217. Originalmanuskript in Quart, 238 Seiten: „Il compositore armonico | o sia | Il vero studio del contrapunto | contenuto in alcune regole di Teo- | rica e di prattica per comporre | in stile di capella raccolto da' alcune opere del *Zarlino.* | Dedicato | alla Santità di Nostro Sign. Papa Clemente XIII. | Da *Geminiano Santini da Pesaro* Cappellano cantore | pontificio | l'anno del Sign. 1764“. Nach der Dedikation folgt eine „notificazione“, in welcher der Autor mitteilt, dass er seit 20. Nov. 1753 in Rom verweile. Er sei 18 Jahre Beneficiat und Kapellmeister der Kollegiatkirche della B. Vergine Assunta in Cividale (Friaul) gewesen, habe jedoch diese Stelle aufgegeben, nachdem er am 24. Nov. 1754 als Tenorist in der päpstlichen Kapelle Aufnahme gefunden habe. Im Laufe der Jahre habe er viele Kompositionen studiert, besonders „dell' incomparabile Gio. Pierluigi di Palestrina“, in dessen Stil er sich hineingelebt und ihn leidenschaftlich lieben gelernt habe. Auch habe er bereits viel komponiert und Proben an die Akademie de' Filarmonici zu Bologna eingesendet, welche ihn deshalb zu ihrem Mitgliede ernannt habe. Als Kapellsänger habe er alle Psalmen der 1. Vespern, welche zu den Funktionen der päpstlichen Kapelle gehören, zu 4—8 Stimmen, nämlich 54 Antiphonen nebst den Falsibordoni für die Psalmen in Musik gesetzt und dem Kardinal Albani dediziert (siehe No. 216). Da aber gegenwärtig das Studium dieser Musikgattung so wenig gepflegt werde, dass man fürchten müsse, es gehe noch ganz verloren, so habe er dieses Buch geschrieben. Einige werden sagen, die Arbeit sei unnütz, man könne ja *Zarlino* selbst studieren; er glaube aber, dass Viele vor der Weitläufigkeit dieses Schriftstellers zurückschrecken und des-

---

Ad regias Agni 4 v. von *Jo. Biordi,* die Ant. *Isti sunt agni novelli* zu 8 St. *auct. anonym.* und der Hymnus *Ave maris stella* 4 v. von *Phil. Vitale* eingetragen.

halb habe er ein Compendium verfasst, um ihnen die Mühe zu ersparen und sie zu ernsterem Studium anzuregen.*)

218. Originalpartitur in Querquart auf acht Liniensystemen einer zweichörigen (8stim.) Messe von *Jo. Bapt. Fazzini*, päpstl. Sänger unter Pius VI. (1775—1799); diesem gewidmet „ad usum pontificiae capellae".

219. Handschrift in Grofsquart „ad usum Jo. Celii, Pont. Capp. Cantoris" enthält auf 63 Seiten das 5stim. Requiem von *Jo. Petraloysius* Praenestinus (s. 10. Bd. d. Ges.-Ausg.), sowie dessen 4st. Responsorium „Libera me Dñe", das im 30. Bd. der G.-A. erscheinen wird.

220. Mehrere auf Pergament in Grofsquart (64 Seiten) geschriebene Exemplare von Einzelstimmen der für die Fronleichnamsprozession notwendigen Gesänge und Hymnen; je 8 Stimmhefte, 1721 unter Innocenz XIII., Kapellmeister *Jo. Bapt. Volante* von Jo. Dom. de Biondinis kopiert. Dieselben enthalten: Die Hymnen „Veni Creator", „Te Deum", „Ave maris stella", „Pange lingua" zu 4 Stimmen, die Motetten: „Angelorum esca", „Ego sum panis vivus", „Cibavit nos", „Comedite gentes", „O pretiosum et admirandum convivium", „O salutaris hostia" und „Panis angelicus" ohne Autorenangabe; S. 52 das 8stim. Fratres ego enim, S. 55 das 8stim. Jubilate Deo von *Praenestinus* (bereits im 2. u 3. Bande der Ges.-Ausg. publiziert). Am Schlusse sind Gebete und V. mit R. bei der Kardinalskreierung beigefügt.

Eine ähnliche Sammlung zu gleichem Zwecke unter Clemens XII., Kapellmeister pro t. *Nicol. Guerrino* schrieb Dom. de Biondinis 1736, welche in mehreren Exemplaren unter gleicher Nummer eingereiht ist, und in modernem Stile (mit Taktstrichen) ein 5stim. O salutaris hostia auct. inc., ein 8stim. Lauda Sion von *Jo. Biordi,* ein 5stim. Ecce panis von *Lor. Ratti* und ein 5stim. Amore Jesu gaudeo von *Franc. Foggia* enthält. Auf Papier geschrieben ist ein 4stim. Ave maris stella von *Jo. Biordi* beigebunden.

221. Geschrieben unter Kapellmeister *Jos. de Fide* 1688 (Innocenz XI.) enthält ein 4stim. „O Doctor optime" von *Vinc. de Grandis,* sowie mehrstimmige Hymnen, Psalmen und Motetten von auct. inc. (6), *Crivelli* (1), *Palestrina* (1), welche aus anderen Codices zu bequemeren Gebrauch für die Sänger gesammelt sind.

---

*) Ich finde diese Arbeit vortrefflich, besonders klar aber die Teile, welche von Tempus, modus und prolatio handeln. In zeitgemäfser Bearbeitung könnte sie immer noch gute Dienste leisten, ähnlich wie ein Auszug aus dem noch weitschweifigeren „Melopeo" von Cerone.

222. Ähnliche Umschrift von vier 8stim. Psalmen aus anderen Codices, und zwar Kompositionen von *Rugg. Giovanelli* (2), *Fel. de Grandis* (1), *Jo. Mar. Nanini* (1).

223. Moderne Partitur von 19 Kompositionen, welche im Jahre 1770 geschrieben wurden und Arbeiten von *Pasqu. Piseri* sind: 3 Messen „Clemente XIII." zu 8 St., „Clemente XIIII." zu 6 St., „detta Pio VI." zu 8 St.; 9 Psalmen zu 4, 5 und 8 St.; 5 Motetten zu 6 und 8 St.; 2 Te Deum zu 4 und 8 Stimmen.

224 bis **228** umfassen die fünf Stimmhefte in 4° von 7 Büchern (6.—12.) der gedruckten Messen *Palestrina's*, deren genauer Titel und Inhalt teils in den betreff. Vorworten zur Ges.-Ausg., teils im 32. Bande (bibliographisches Material enthaltend) verzeichnet wird.

229 bis **234** finden sich die sechs Stimmenhefte in 4° von 5 Büchern der gedruckten Motetten *Palestrina's*, deren Titel und Inhalt wie bei 224—228 der Öffentlichkeit übergeben wird.

235 bis **238** bringt die vier vollständigen und wohl erhaltenen Stimmenbände in Querquart von 6 Büchern, Messen aus der Druckerei von *Ottaviano de' Petrucci,* nämlich:

a) Liber I. Missarum *Josquin* mit Dedikation vom 29. Mai 1516; (siehe meinen Aufsatz über die Petruccidrucke in Bologna und Regensburg in Rob. Eitner's Monatsheften 5. Jahrg. 1873, p. 98, sowie das Werk von Ant. Schmid p. 98 und „Ott. de 'Petrucci del prof. *Aug. Vernarecci,* Bologna, Gaet. Romagnoli 1882");

b) Liber II. Missarum *Josquin*, vom 11. April 1515 (siehe Monatshefte l. c. p. 96 und Schmid p. 99);

c) Liber III. Missarum *Josquin* vom 1. März 1514 (siehe Monatshefte l. c. p. 97 mit Korrektur der Angaben bei Schmid p. 98 und 100).

d) Missae *Petri de la Rue* vom 31. Okt. 1503 (siehe Monatshefte l. c. p. 96 und Schmid p. 46);

e) Missae *Ghiselin* vom 15. Juli 1503 (siehe Monatshefte p. 96 und Schmid p. 45).

f) Missae *Alex. Agricola* vom 23. März 1504 (siehe Monatshefte l. c. p. 96, Schmid p. 47).

239 bis **242** verteilen sich auf die vier kompleten und wohlerhaltenen Stimmhefte in Querquart nachfolgender Druckwerke:

a) *Julii Zacchini* | Divi Georgii Majoris Organistae | Motecta quatuor Vocum Noviter in Lucem Edita | Druckerzeichen ‖ Venetiis apud filios | Antonii Gardani | 1572. | Dedikation des Komponisten „Venetiis Kal. Junii 1572" an Carolus, Erzherzog v. Osterreich, Herzog

von Burgund etc.; er nennt diese 25 Motetten „primitiae" und hofft später Besseres bieten zu können. Index ist alphabetisch, die Kompositionen stehen auf 29 Seiten. Das Werk ist auch im Liceo communale zu Bologna.

b) „Di *Rinaldo da Montagnana* | il Primo libro De Motetti a Quatro | voci Novamente composti et Dati in Luce | Druckerzeichen || In Venetia Apresso li Figliuoli | di Antonio Gardano | 1573 | Dedic. des Komponisten „Venetia 15. Okt. 1573" an „Gio. Fil. Dalla Bancha, gentilhuomo Vicentino" ohne bemerkenswerten Inhalt. Am Schlusse der 20 Seiten alphabet. Verzeichnis der 15 Motetten. Fétis kennt nur das 1. Buch der Canzone und Madrigali von 1555.

c) *Adriani Vuillaert* | Musici celeberrimi ac chori divi Marci | Illustrissimae Reipublicae Venetiarum | Magistri Musica quatuor vocum | (Motecta vulgo appelant) | nunc denuo summa diligentia | recognita ac in lucem exeuntia additis etiam ab authore multis | motectis que in priori editione desiderabantur | Liber I. | Druckerzeichen || Venetiis apud Antonium Gardane. 1545. | Am Schlusse alphabetisches Inhaltsverzeichnis der 36 (ohne die zweiten Teile 25) Motetten.

d) Magnificat | Tutti gli otto toni | a quatro voci | composti da *Constantio Festa,* | Gia Maestro della Capella, | et Musica di Roma | Novamente Post' in Luce, | et da li suoi propri Exemplari corretti | Druckerzeichen || Venetiis apud Hieron. Scotum. 1554. | Ohne Vorwort etc. enthält auf 35 Seiten 8 Magnificat I.—VIII. Toni. (Fétis unbekannt.)

e) Liber Primus | Cantionum Ecclesia- | sticarum ut vulgo Motecta vo- | cant, quatuor vocum. | Authore *Tiburtio Massaino* || Pragae Typis Georgii Nigrini | Anno 1592. | dedic. „Pragae, pridie Cal. Junii 1592" vom Komp. an „Phil. de Monte, Canonico et Thesaurario Cameracensi nec non Sacrae Caes. Maj. Musicae Praefecto". *Phil. de Monte* wird als „senex venerande" angeredet, die Ausdrücke „faustissimos tuos successus" und „quantumvis senili aetate, ac pene decrepita" etc. sind bemerkenswert. Den Inhalt bilden 21 Motetten, beziehungsweise Antiphonen.

243 bis **246.** Sammelband von drei Druckwerken in Querquart, 4 Stimmhefte: Cantus, Altus, Tenor, Bassus, und zwar:

a) Claudin. | *Claudii de Sermisy*, regii sacelli | Submagistri, Nova et Prima motettorum editio. | Liber I. | Cum gratia et privilegio Regis || Parisiis in vico Cythare. | Ex officina Petri Attaingnant et Huberti Juillet | Typographorum Musices Christianissimi Francorum Regis. | 1542. ||

Ohne Dedikation. Enthält mit den 2. u. 3. Teilen 50, ohne dieselben 28 Motetten zu 3 — 6 Stimmen auf 20 Blättern. Fol. 2 „O Maria stans", 6 voc. — Fol. 20b „Benedictum", 3 voc.

b) Certon. | *Petri Certon* Institutoris Symphoniacorum puero- | rum Sancti Sacelli Parisiensis recens modulorum editio | Liber II. | Cum gratia et privilegio Regis || Parisiis in vico Cythare | Ex officina Petri Attaingnant, et Huberti Juillet | Typographorum Musices Christianissimi Francorum Regis | 1542. |

Ohne Dedikation. Enthält mit den 2. u. 3. Teilen 40, ohne dieselben 26 Motetten zu 3—6 Stimmen auf 20 Blättern. Fol. 1 „Pater noster", 6 voc. — Fol. 20 „Ecce Dn̄s", 3 voc.

c) Lupi. | *Joannis Lupi,* Chori Sacrae Virginis Mariae Camera- | censis Magistri, Musicae Cantiones | quae vulgo motetta | nuncupari solent | Noviter in lucem editae | Liber III. | Cum gratia et privilegio Regis || Parisiis in vico Cythare | Ex officina Petri Attaingnant et Huberti Juillet | Typographorum Musices Christianissimi Francorum Regis | 1542. |

Ohne Dedikation. Enthält mit den 2. Teilen 30, ohne dieselben 15 Motetten zu 4, 5, 6 u. 8 Stimmen auf 22 Blättern. Fol. 1 „Salve celeberrima", 8 voc. — Fol. 22 „Honor virtus", II. pars, 4 voc.*)

Wenn nicht die Notiz „empt. Jul. 30" = gekauft um 30 Jul. (circa 30 M unserer Münze) von gleichzeitiger Hand beigeschrieben wäre, möchte man diese schönen und seltenen drei Werke für ein Geschenk der Buchdrucker an Papst Paul III. halten.

In No. 245 (der Tenorstimme) finde ich auf dem letzten Blatte folgende wichtige Notiz von wohlgeübter Hand geschrieben: *Joannes Petrus Aloysius Praenestinus* in Basilica Vaticana Musicae Praefectus | nunquam interiturae memoriae est, qui patrum nostrorum etate floruit primusque, qui in exornandis ecclesiae Urbis tam in missis quam motettis Musicali quo excel- | lebat metro celeberrimus fuit. Secutus est autem in primis eam Symphoniae rationem | que sensim in animos influat, easque in omnes habituum et affectuum formas vertat, | hoc est que animos jacentes extollat, iratos placet, moestos exhilaret. | Habuit enim vir ille omnes omnium modulationum et cantuum ideas in animo impressas | atque insculptas. Nulla tarda, nulla sonorum convenientia gravis, nulla acuta, | nulla subtilis et limata, nulla popu-

---

*) Fétis kennt ebenfalls diese Motettenausgabe von Jo. Lupi, deren Titel er fehlerhaft wiedergiebt; wir erfahren aus obiger Notiz auch, dass *Jo. Lupi* in Cambrai angestellt war.

laris et vulgi auribus accommodata, nulla | celer, nulla exilis et nuda, nulla plena et numerosa se excogitari potest, | que non sit ab eo tentata, confecta et absoluta. Cum igitur hec omnia Musicae | munera nemo his temporibus melius prenestino nostro prestiterit, jure optimo | Musicae parentem ut homerum poeticae possumus nominare.

Moritur mense februarii die purificationis beatae Mariae Virginis anno | Virginei partus 1594. Sednete Clemente P. P. VIII. fuit sepultus in dicta | Basilica maxima cum pompa funerali et magna cantorum comitante | caterva et qui vidit hec scripsit Melchior mafor. etatis suae (diese beiden Worte sind von gleicher Hand durchstrichen und dafür geschrieben) annis 68 vixit.

Ut re mi fa sol la ascendunt sic pervia coelos

Transcendit vocitans nomen ad astra tuum (videl. Prenestine.)

O mors inevitabilis, mors amara et improba, mors crudelis, que templa dulcibus sonis privas | et aulas principum, prenestinum dum necasti, illum nobis abstulisti, qui suam per armoniam | illustravit ecclesiam: propterea tu Musicae dic requiescat in pace. | Melchiorissus. | *)

247. Partitur, Querquart, enthält die Messen *Palestrina's* des 4. u. 11. Buches ohne weitere Angabe der Person, welche sie (etwa im vorigen Jahrh.) in Partitur gebracht.

248. Ähnliche Partitur, Querquart, von 6 Messen. 1. 8stimmig, 2. 4stimmig ohne Autorenangabe, die übrigen vier sind von *Palestrina:* „Sine nomine", 4 voc. und „ad fugam" 4 voc. aus dem 2. Buche; „O Regem coeli", 4 voc. aus dem 1. Buche; „Petra sancta", 5 voc. aus dem 10. Buche der Messen.

249. Originalpartitur *Giov. Biordi's*, Querquart, von Psalm „Laetatus sum" 6 voc. u. Sequenz „Lauda Sion" 8 voc.

250. Originalpartitur einer Missa à 8 voc. concertata von *Ant. Bencini.*

---

*) Wer dieser *Melchior Mafor* ist und was das *Melchiorissus* zu bedeuten hat, kann ich nicht bestimmen. Am wichtigsten scheint mir die Bemerkung „*annis 68 vixit*", welche der glühende Verehrer Palestrina's in seinem Panegyrikus nachträglich anbringt. Er fühlte, dass der Ausdruck *aetatis suae* auf ihn selbst bezogen werden könne, als ob der Schreiber 68 Jahre alt gewesen wäre, daher korrigiert unser Augenzeuge des allgemeinen Schmerzes über den Tod Pierluigi's *annis 68*, und hat, wie ich im Kirchenmusikal. Jahrb. 1886, S. 43 folgende aus anderen Dokumenten erwiesen zu haben glaube, durch diese Korrektur ein beachtenswertes Zeugnis für das Alter Palestrina's und folglich für das Geburtsjahr des römischen Meisters beigebracht; nicht 1514, sondern 1526 ist Pierluigi da Palestrina nach meiner wohlbegründeten Überzeugung geboren.

251. Originalpartitur des Psalm „Dixit Dominus", 8 voc. von *Giov. Costanzi.*

252. Originalpartitur eines Magnificat à 4 voc. concert. von *Franc. Durante.*

253. Partitur einer Missa à 8 concertata con Organo von *Pasqu. Piseri,* Romano, Capp. Cant. Pontif.

254. Partitur des Psalm „Dixit Dominus" à 8 voc. con Organo von *Pasqu. Piseri.*

255. Originalpartitur eines Magnificat 8 voc. concertata ohne Autorangabe.

256. Partitur von vier Psalmen: 1. Laudate pueri à 2 (Cantus et Altus), 2. Laetatus sum à 2 (Cant. et Alt.), 3. Nisi Dominus à 4 concert., 4. Lauda Jerusalem à 8 pieno. Sämtliche Kompositionen sind mit Orgelbegleitung und von einer grässlichen Lustigkeit aus der Feder eines Anonymus der Barokperiode.

257. Partitur der 8stimm. Sequenz „Victimae Paschali laudes" von *Jo. Bapt. Fazzini,* Cap. Pontif. naturalis Altus, 1785 dem Romualdo Braschi, einem Neffen Pius VI. dediciert.

258. Partitur des 5stimm. Motettes „Lamentabatur Jacob" von *Christoph. Morales,* von J. B. Fazzini 1784 angelegt.

259. Partitur der Missa „Omnium Sanctorum" 8 voc. von *Phil. Siciliani,* cappelano Pontificio. 1788.*)

260. Partituren der Sequenzen: „Veni sancte Spiritus" 8 voc. von *Jomelli* und „Lauda Sion", 8 voc. von *Giov. Biordi,* von Jo. B. Fazzini für die päpstl. Kapelle arrangiert 1789.

261. Partitur des Psalm „Dixit Dominus", 5 voc. von *Pasqu. Piseri,* dem Cardinal Albani dediciert 1772.

262. Partitur des Psalm „Beatus vir", 5 voc. von *Pasqu. Piseri,* dem Cardinal Albani dediciert 1772.

263. Flüchtig und schlecht geschriebene Partiturfragmente eines 4stimmigen „Miserere" von *Greg. Allegri,* je einer Lamentation von *Giov. Biordi, Giov. Pierluigi da Palestrina* (die 4. der 4stimm.) und *Greg. Allegri,* sowie einfach harmonischer Hymnen zu 4 Stimmen (Ave maris stella, Ad regias Agni dapes, Sanctorum meritis) von *Giov. Biordi.*

264. Originalpartitur einer 8stimm. Messe von *Pasqu. Piseri,* dem Papste Pius VI. dediciert.

*) Diese Messe hörte ich in den Jahren 1867—1870 gewöhnlich bei den Funktionen, welche Pius IX. in St. Peter abhielt; sie ist kurz, gleichzeitig, leicht, aber ohne allen Kunstwert.

265. Druckwerk, 5 Stimmhefte in Hochquart (Cant., Alt., Ten., Bass., VI[ta].):

Motteta | *Francisci Guerreri* | in Hispalensi Ecclesia | Musicorum | Praefecti | Que Partim | quaternis, partim quinis, alia | Senis, alia Octonis | Concinuntur | Vocibus. | Wappen von Papst Pius V. || Venetiis, apud filios Antonii Gardani | 1570. |

Dedikation: „Pio Quinto Pont. Max., gezeichnet" Hispali 9. Nov. 1570. Auf der letzten (64.) Seite der „Löwe und Bär" des Druckers.

Enthält mit Zählung der 2. u. 3. Teile 63, ohne diese 40 Antiphonen und Motetten zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen; pag. 1 „Sancta Maria", cum II. p. 4 voc. — pag. 63 „Ave Maria", 8 voc.

266. Druckwerk. Psalmi | Octo Vocibus | ad ritum Ecclesiasticae Musices concinen- | di, et ad primi, et secundi Organi | sonum accommodati | Liber tertius. | Sanctissimo Domino Nostro | Innocentio XII. | Pontifici Opt. Max. | Dicatus | à *Joanne Paulo Columna* | In Perinsigni Collegiata S. Petronii | Bononiae Musices Praefecto | Opus XI. || Bononiae 1694 | Typis Petri Mariae de Montibus | Superiorum permissu. | Veneunt a Marino Silvani, sub signo Violini; cum Privilegio.

Am Schlusse der Dedikation: S. Petronius de Bononia.

10 Stimmhefte in Hochquart mit Org. I. et II. chori. Die 22 Seiten enthalten 12 Psalmen in verschiedenen Tönen und 1 Magnificat, sämtlich für 8 Stimmen komponiert. Dem Einbande nach zu schliefsen, ist dies das Dedikationsexemplar *Colonna's* an Papst Innocenz XII.

267. Kopie der Inschrift, welche sich auf dem Grabdenkmal der päpstlichen Sänger in S. Maria in Vallicella, oder chiesa nuova (Philippinerkirche) befindet, nebst den Bestimmungen beim Tode und Begräbnis eines päpstlichen Sängers.

268. Visperas de Facistol*) à 4 voces de D. *Joseph de Nebra*, organista principal y Vicemaestro De la real capilla de su magestad cattolica". Das Manuskript aus dem Anfange dieses Jahrhunderts enthält 15 Psalmen für Vespern im „strengeren Styl", wie der Autor behauptet, aber mit bedeutenden Licenzen und unschönen Manieren komponiert, besonders in der Textbehandlung ungeschickt.

269. Moderne Partitur eines 4stimm. Miserere von *Gaetano Donizetti* für 2 Violen, 2 Violoncelli, 2 Tenore und 2 Bässe, vom Autor geschenkt am 8. Jan. 1842.

---

*) Ein Pult in der Kirche, vor welchem man singt, oder worauf man die Bücher legt, also: „Chorvespern".

Mit dieser Nummer schliefst der im Jahre 1862 unter Papst Pius IX., mag. capellae pro temp. *Vincenzo Salvati* von Anagni durch eine eigene Kommission hergestellte und von Salvator Fondi Arcis prächtig geschriebene Katalog des päpstlichen Musikarchivs (siehe Vorwort). Da unter diesen Nummern die betreffenden Codices und Kompositionen gefunden werden können, so beendige ich ebenfalls die genauere Beschreibung der übrigen nicht nummerierten Musikalien, welche sich noch im genannten Archive befinden. Dieselben sind teils Druckwerke, wie z. B. beinahe sämtliche Quartausgaben der Stimmhefte von *Palestrina's* Werken in den Editionen des 16. Jahrhunderts: die 12 Bücher Messen, mehrere Bücher Motetten u. s. w., oder die *Musica divina* mit dem *Selectus novus Missarum* von Dr. Karl Proske als Geschenk des Buchdruckers und Verlegers Friedr. Pustet in Regensburg u. s. w., teils moderne Partituren von Kompositionen des 18. Jahrh., oder Geschenke verschiedener Komponisten an Papst Pius IX., wie ein 8stimm. Hymnus „de Conceptione B. M. V." von *Casp. Aiblinger*, ein 7stimm. Te Deum von *Adr. de la Fage*, ein 4stimm. Te Deum von *Doblhoff-Dier*, mehrere Benedictus, qui venit und Motetten von *Domen. Mustafà* u. ähnl. Aus dem Nachlasse von Gius. Baini sind mehrere von ihm geschriebene Partituren von Kompositionen *Palestrina's* ins Archiv gekommen; aufserdem ist die zweibändige Folioausgabe des unter Paul V. in der medicäischen Druckerei 1614 und 1615 hergestellten *Graduale Romanum* zu erwähnen, sowie eine aus sechs Heften bestehende geschriebene Sammlung von 67 Motetten zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen folgender Komponisten: Anonymus (14), *Claudio Casciolini* (1), *Jo. Consilion* (1), *Arch. Crivelli* (1), *Vinc. de Grandis* (1), *Franc. Guerrero* (3), *Orlando di Lasso* (1), *Matelart* (1), *Christ. Morales* (6), *Giov. Mar. Nanini* (5), *Diego Ortiz* (1), *Giov. Pierluigi da Palestrina* (22), *Ant. Perti* (1), *Franc. Rosselli* (3), *Matth. Simonelli* (4), *Vittoria* (2).

Ehe ich zum thematischen Kataloge der 269 numerierten Codices übergehe, halte ich es für gut, zur bequemen Orientierung verschiedene Register anzulegen, durch welche das für die allgemeine oder spezielle Musikgeschichte nützliche Material leicht und übersichtlich geordnet wird. Diejenigen Codices, welche nur gregorianische Gesänge enthalten oder Druckwerke sind, werden in Kürze aufgezählt, die Kompositionen *Palestrina's*, soweit sie sich im päpstl. Archive befinden, nur nach den Textanfängen mitgeteilt, da in der Gesamtausgabe, welche nach fünf Jahren vollendet sein kann, sämtliche Kom-

positionen (auch die opera dubia) vorgefunden werden. Alphabetische und chronologische Register über die Codices, deren Entstehungszeit bestimmt oder annähernd eruiert werden kann, über die seit 1586 jährlich wechselnden magistri capellae pro tempore, die Kopisten u. s. w. sollen vor dem thematischen Kataloge Platz finden.

I. Codices, welche ausschliefslich oder teilweise gregorianischen Choral enthalten.*)

1—12 incl., 27, 28, 37, 40, [60], [67], [103], [114], [145], 158, 167, [187], [198], [215]. Zu diesen 26 Choralbüchern zähle ich noch No. 200, 213, 214 und 267, sowie die auf S. 62 erwähnte *Editio medicaea* des römischen Graduale aus den Jahren 1614 und 1615. Ohne Numerierung finden sich auch verschiedene Drucke des 16., 17. und 18. Jahrh., welche gregorianische Gesänge enthalten, sowohl Antiphonarien, Hymnarien, Psalterien, als Rituale, Pontificale u. s. w.

II. Druckwerke mit polyphonem Gesange.

a) In der Reihenfolge der Nummern.

48, 50, 74, 75, 79—85 incl., 156, 157, 161, 162, 164, 165, 169, 170, 173—181 incl., 190, 195. 199—202 incl., 208—212 incl., 214, 224—246 incl., 265, 266.

b) In alphabetischer Ordnung der Autoren.

Agricola, Alex. 235 f.
Animuccia, Jo. 177.
Auct. div. (Sammelwerke) 178 und 181, 209, 210a.
Brumel, Ant. in 209.
Carpentras, in 178 und 181.
Certon (Sarton) Jo., in 210a.
Certon, Petr. 243—246b.
Cifra, Ant. 82, 83, 85.
Claudin, siehe Sermisy.
Colin, Petrus 210b.
Colonna (Columna), Jo. Paul. 266.
Cribelli (Crivelli), Archang. 162.
Deprès, Jusquin oder Josquin, in 209, 235—238a, b, c.
Festa, Constantius, 239.
Fevin, Ant., in 209.
Gardane, (Ant.), in 210a.
Ghiselin, (Joannes), 235e.
Guerrero, Franc., 48, 50, 170, 265.
Hele, Georgius de la, 80.
Jachet, 178 und 181.
Jannecquin, Clem., in 210a.
Kerle, Jac. de, 84.
Lando, Stef., 195.
Lassus, Orlandus, 165.
Layolle, Franciscus de, in 210a.
Lobo, Alfonso, 127.
Lupi, Joannes, 243—246c.
Lupus, in 210a.
Massaino, Tiburzio, 239e.
Montagnana, Rinaldo da, 239b.
Morales, Christophorus, 178—181.
Moulu, Petr., in 210a.

*) Die letzteren werden durch [ ] kenntlich gemacht und sind vom thematischen Kataloge ausgeschlossen; Beispiele der Schreib- und Leseart siehe in den Tabellen.

c) In chronologischer Folge.

d) Druckorte, Drucker und Verleger in alphabetischer Ordnung.

Lugduni (Lyon), Jac. Modernus a Pinguento: 210 a, b.
Monachii (Münch.), Adamus Berg: 165.
Matriti, Jo. Flandrus: 157.
Parisiis, Nicol. du Chemin: 170.
— Petr. Attaingnant et Hub. Juillet: 243—246 a, b, c.
Pragae, Georg. Nigrinus: 239 —242 e.
Romae, Andreas Antiquus de Montona: 209.
— Basa Domin. apud Franc. Zanettum: 50, 81, 164.
— Basa Domin. apud Alexandrum Gardanum: 48, 74, 161, 169.
— Coattinus Franc. S. 62.
— Ascanius Donangeli apud Franc. Coattinum: 173.
— Jac. Tornerius et Bernardinus Donangeli excudebat Franc. Coattinus: 174, 175.
— Jac. Berichia ap. Franc. Coattinum: 190 u. 201.
— Valerius Doricus et Ludovicus fratres: 179.
Romae, Haeredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium: 177, 208.
— Haeredes Aloysii Dorici: 211.
— Alessandro Gardano: 202, 224 bis 228, 229—234, S. 62.
— Curtius Laurentini: 162.
— Vitale Mascardi: 200.
— Jo. Robletti: 75, 195.
— Luc. Ant. Soldi: 82, 83, 85.
Venetiis, Ricciardo Amadino: S. 62.
— Angelo Gardano: 212, S. 62.
— Antonio Gardano: 178 u. 181, 230—242 c.
— Filii (Figliuoli) Ant. Gardani: 239—242 a, b, 265.
— Hieron. Scotus (Girolamo Scotto): 239—242 d.
— apud haeredem Hier. Scoti: 224 bis 228, 229—234, S. 62.
— Coenobium S. Spiritus: 79.
— Alexander Raverius: S. 62.
— Barthol. Magni: S. 62.

e) Verzeichnis nach Materien (Messen, Motetten u. s. w.).

1. Hymnen in 156, 164, 174, 175, 212.
2. Magnificat u. Psalmen in 48, 81, 178 u. 181, 212, 239—242 d, 266.
3. Messen in 50, 75, 79, 80, 82 bis 85, 157, 161, 162, 165, 170, 173, 177, 179, 180, 190 u. 201, 195, 200, 202, 208—210, 212, 224—228, 235 a—f.
4. Motetten in 169, 170, 212, 229 bis 234, 239—242 a, b, c, e.

Durch diese Ausscheidung des Inhaltes der Druckwerke wollte ich Anregung geben, dass auch in öffentlichen Bibliotheken und bei bibliographischen Arbeiten eine ähnliche Anlage von Registern versucht werden möge; dem Bibliographen und Historiker sind sie unentbehrlich, erleichtern die Arbeit und sichern genaue und rasche Erledigung von Anfragen und Zweifeln.

III. Chronologische Ordnung der geschriebenen Codices des päpstlichen Kapellarchives.

Die Mehrzahl der handschriftlichen Bände ist mit der Angabe des Pontifikates versehen, unter welchem sie hergestellt wurden, bei einzelnen lässt sich aus der Jahreszahl auf das Pontifikat schliefsen, daher wähle ich zur Fixierung der Entstehungszeit die Reihenfolge der Päpste und bemerke in Klammern die Jahreszahlen, welche ausdrücklich angegeben sind. Die

„Restaurierung" der Einbände und Manuskripte des Musikarchivs erfolgte in der Zeit von Innocenz XIII. (1721—1724), siehe S. 1, No. 3. Die mit Fragezeichen versehenen Nummern sind von mir aus inneren und äufseren Gründen beigesetzt worden, teils war die Schrift, teils der Stil, teils der Name des Komponisten mafsgebend.

Die ältesten Codices dürften in die Zeit von **Pius II.** (Piccolomini aus Siena) 1458—1464 fallen, wenigstens wurden sie auf Kosten und Veranlassung des venetianischen Kardinals Pietro Barbo, welcher als Paul II. 1464—1471 den päpstlichen Thron inne hatte, kopiert und sind den berühmten Choralbüchern in Siena ähnlich; es sind die Nummern 5, 6 u. 12.

Nicht **vor 1481**, also unter dem Pontifikate von **Sixtus IV.** (1471 bis 1484) oder **Innocenz VIII.** (1484—1492) sind die Codices 14 u. 51 kopiert.

In die Zeit von **Alexander VI.** (1492—1503) fallen No. 35, 41 (?), u. 63 (?).

Unter **Julius II.** (1503—1513) sind geschrieben: 15 (?), 23, 27, 37, 42 (1507), 44 u. 49.

Leo X. (1513—1521) hatte nach den Berichten der Zeitgenossen der Kapelle grofse Sorgfalt zugewendet, aber im Archive sind nur folgende Codices aus dieser Periode vorhanden: 10, 16, 26, 34 (?), 36 (?), 46 (?), 160, 198.

Unter **Clemens VII.** (1523—1534) fand am 6. Mai 1527 die barbarische, unter dem Namen sacco di Roma bekannte Plünderung Rom's statt;*) dadurch erklärt sich die verhältnismäfsig geringe Zahl von musikalischen Werken aus der Zeit vor 1527. In das Pontifikat von Clemens VII. gehören die Nummern: 20 (?), 45, 4 (1532 u. 1534), 10, 55 u. 163.

Unter **Paul III.** (1534—1549) wurden kopiert: 2 (1535), 3, 11 u. 18 (1539), 28 (1541), 8 u. 24 (1545), 13, 17, 19, 61 (?), 64 (?); er gab der päpstl. Kapelle auch neue Konstitutionen, siehe darüber „Vierteljahrsschrift" loc. cit. S. 265 u. 284 sequ.

In das Pontifikat von **Julius III.** (1550—1555) gehören: 54 (?), 57 (?), 67, 154, 155, 198 (?), 213.

Cod. 38 u. 39 sind 1563 unter **Pius IV.** (1559—1565) kopiert.

In die Zeit von **Pius V.** (1566—1572) sind zu verlegen: 22 (1568) u. 186 (?).

Unter **Gregor XIII.** (1572—1585) entstanden 21 (1576), 32 (1585) u. 62 (1582).

In das Pontifikat von **Sixtus V.** (1585—1590) fallen: 30, 72 (?), 76, 78.

Der kurzen Regierung von **Gregor XIV.** (1590—1591) gehören an: 29 u. 153.

---

*) Vergl. hierüber meine Abhandlung: „Die römische ‚schola cantorum' und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrh." im 2. Hefte der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, S. 260; auch im Einzelabdruck als 3. Heft der „Bausteine" bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1887.

Unter **Clemens VIII.** (1592—1605) entstanden: Vesperspalm. in 2 (1601), 59 (?), 93 (1598), 76 (1599).

Paul V. (1605—1621) findet sich genannt: 33 (1610), 77 (1611), 52 (1612), 47 (1616), 25 (1617), 68 (1618), 7 u. 43 (1619), 59 (1620); auch 31 u. 171 mit 172 glaube ich in diese Periode verlegen zu müssen.

Aus der Zeit **Gregor XV.** (1621—1623) stammen: 91 (1622), 134, 207 (?).

Besonders zahlreich sind die Codices aus dem Pontifikate von **Urban VIII.** (1623—1644), nämlich: 105 (1627), 102 (1628), 69 (1629), 96 (1630), 77 (1632), 1 (1634), 56 u. 150 (1635), 90 (1637), 101 (1638); ferner 71 u. 106 (?).

Unter **Innocenz X.** (1644—1655) entstanden: 166 (1647), 168 (1652), Allerheiligenlitanei in 3 (1654) u. 196 (?).

Alexander VII. (1655—1667) ist genannt: 73 (1659), 117 (1662), 53 (1664), 70 (1666), 100, 205 mit 206.

Der Name **Clemens X.** (1670—1676) findet sich bei: 118 (1670), 66 (1671), 40 (1676), 191 mit 192.

Innocenz XI. (1676—1689) wird erwähnt in: 107 (1683), 111 (1684), 98 (1685 u. 1688), 87 (1686), 97 u. 110 (1687), 99 (1688 u. 1689).

Unter **Alexander VIII.** (1689—1691) entstand Codex 89.

Unter **Innocenz XII.** (1691—1700) wurden geschrieben: 90 u. 112 (1691), 109 (1693), 108 (1697).

Das Pontifikat **Clemens XI.** (1700—1721) weist eine grofse Zahl neu geschriebener Codices auf, nämlich: 135 (1703), 193 (1705), 86 (1707), 104 u. 113 (1709), 95 (1710), 189 mit 189 (1714), 94, 203 mit 204 (1715), 184 (1716), 136 (1717—1719), 103 (1719), 142 (1720).

Unter **Innocenz XIII.** (1721—1724) entstand No. 220 (1721) u. vielleicht auch 249 (?).

Benedict XIII. (1724—1730) wird genannt bei: 60, 167, 215 (1724), 182 mit 183 (1726).

In das Pontificat von **Clemens XII.** (1730—1740) gehören: 122, 185 (1731), 220 (1736).

Unter **Benedict XIV.** (1740—1758) wurden geschrieben: 145 (1745), 215 (1750), 250, 251 (?), 252.

In die Zeit von **Clemens XIII.** (1758—1769) fallen: 216 (1759), 125 (1760), 126 (1762), 217 (1764), 130 (1767), 128 (1768) u. wahrscheinlich 253 u. 254 (?).

Clemens XIV. (1769—1774) wird ausdrücklich genannt in: 138 u. 223 (1770), 121, 124 u. 261 (1772), sowie in 139.

In der Zeit **Pius VI.** (1775—1799) entstanden: 119 (1776), 152 (1782), 257 (1785), 259 (1788), 120 (1791), 158 (1792), 151 (1795), ferner 218 u. 264.

Unter **Pius VII.** (1800—1823) wurde geschrieben: 123 (1801), 187 (1815).

Unter **Pius VIII.** (1829—1830) Codex 114 (1830).

Unter **Gregor XVI.** (1831—1846) 115 u. 159 (1837).

Pius IX. endlich, unter dessen Pontifikat No. 269 (1842) kopiert wurde, liefs im Jahre 1862 über sämtliche Musikalien einen Katalog herstellen (siehe S. 62) und schenkte dem Archive eine Menge Kompositionen, welche von verschiedenen Autoren und Verlegern ihm unterbreitet worden waren. Ihm verdankt auch Schreiber dieser Zeilen den ersten Zutritt zum päpstlichen Kapellarchiv 1875 (siehe Cäcilienkalender, 4. Jahrg. 1879, S. 6 „Nach Palestrina wegen Palestrina").

Nach seinem 1878 erfolgten Tode bestieg **Leo XIII.** den päpstlichen Thron, dessen flammende Begeisterung für Künste und Wissenschaften verbunden mit der edelsten Liberalität die Schätze der vatikanischen Archive öffnete und allgemeiner zugänglich machte, wodurch diese Publikation, sowie das 1. u. 3. Heft der Bausteine möglich wurden. Das Ehrenexemplar der Gesamtausgabe von Palestrina's Werken, welches die Firma Breitkopf & Härtel dem Papste in schönem Einbande zum Geschenke macht, hat er dem Kapellenarchiv überwiesen.

IV. Alphabetisches Verzeichnis von päpstl. Sängern und Kapellmeistern.

(1586—1862.)

In vielen Codices wird der Name des jeweiligen Kapellmeisters genannt, nachdem diese Funktion unter Sixtus V. (1586) aufhörte Ehrentitel und Hofcharge zu sein, und aus der freien Wahl des Sängerkollegiums mit Zustimmung des Papstes jährlich einem aus der Körperschaft übertragen wurde; auch werden in den Chorbüchern mehrere Sänger der päpstlichen Kapelle ausdrücklich genannt. Für die Zeit bis Mitte des 16. Jahrh. verweise ich auf die Abhandlung „Die päpstl. Sängerkapelle etc." in Vierteljahrsschrift 1887 (3. Heft der „Bausteine"); das Sängerpersonal während der Mitgliedschaft von Giov. Pierluigi da Palestrina wird in der Monographie über diesen Meister nach den archivalischen Notizen aufgezählt werden, nachfolgendes Register beginnt also mit 1594 beiläufig. Ein Sternchen (*) bei der Jahrzahl bedeutet, dass der genannte in diesem Jahre als *magister capellae pro tempore* fungiert hat.

Sartori, Balthas., 94 (1715).
Savione, Mario 73 u. 100 (1659*), 137 (1668*).
Severus, Franc., Sopran, 96 (1630).
Siciliani, Phil., 259 (1788).
Simonelli, Matth., 111 (1684), 87 (1686).
Soto, Franc., Spanier, Sopran, 25 (1617).
Spinacciati, Franc., 136 (1717*).
Stocchius, Blas., Tenor, 96 (1630).
Tamburini, Petr. Ant., Alt, 96 (1630), 56 u. 150 (1635).
Tonebaldinus, Domin., Sopran, 96 (1630).
Trabocchi, Aldobrandin., Bass, 96 (1630), 59 u. 77 (1632*).
Ugerio, Stef., 52 (1612*).
Vecchi, Gius., 107 (1683*).
Verdono, Franc., 111 (1684*).
Victorio, Laureto, Sopran, 96 (1630), 71 (c. 1631*).
Villanus, Leonard., Bass, 96 (1630).
Vivianus, Franc., 34 (1722*).
Vò, Laurent. del, 119 (1776*).
Volante, Jo. Bapt., liefs als Kapellmeister 1721 mehrere Codices „restaurieren".
Zappini, Propertius, 130 (1767*), 126, 128 u. 137 (1768*).

Aus dieser Liste geht hervor, dass Manche wiederholt als „Kapellmeister" gewählt wurden, und man darf annehmen, dass unter den mit * bezeichneten Männern, deren viele bei Fétis nicht genannt sind, Jeder durch seine Kenntnisse und Stellung verdient, in den Musikwörterbüchern aufgeführt zu werden. Ein chronologisch geordnetes Verzeichnis der magistri scheint überflüssig; die Lücken lassen sich nur durch die „Tagebücher der päpstlichen Kapelle" ausfüllen.

V. Alphabetisches Verzeichnis der im Kataloge angegebenen Kopisten.

Altavilla, Thomas, 86 (1707), 188 u. 189 (1714), 94, 203 u. 204 (1715).
Antonori, Leopardo, aus Osimo (Auximanus), einigemal auch fälschlich Antonotius Leopoldus genannt, war Textschreiber (siehe Codex 96) und kopierte als solcher: 91 (1622). 96 (1630), 1 (1634), 156 (1652), 3 (1654).
Belleschi, Barth., 117 (1662), 53 (1664), 70 (1666), 137 (1668), 118 (1670), 107 (1683), 111 (1684), 104 (1709).
Biondinis, Joann. Dominicus de, aus Tusculum, 103 (1719), 220 (1721 u. 1736), 215 (1724 u. 1750), 60 (1725 u. 1729), 182 u. 183 (1726), 122 (c. 1730), 185 (1731), 126 (1743), 145 (1745).
Biondini, Franc., 125 (1760), 126 (1762), 130 (1767), 128 (1768).
Brancadorus, Dominicus, aus Fermo, 171 u. 172 (c. 1615), 25 u. 59 (1617), 68 (1618), 43 (1619), 59 (1632).
Dosi, Gius., aus Piacenza, 77 (1611), 7 (1619), 59 (1620), 91 (1622).
Ercolano, Galeazzo, aus Bologna, 4 (1534), 2 (1535), 3 (1539), 28 (1541).
Felix, Horatius, Notenkopist unter Urban VIII., 96 (1630), schrieb aufserdem: 105 (1627), 102 (1628), 69 (1629), 90 (1637), 101 (1638), 166 (1647), 168 (1652).
Fersino, Ippolito, 52 (1612).
Fiori, Petr., 60 (1725).
Giorgi, H., 120 (1791).
Justus Romanus, 99 (1669).

Lorenziani, J., 138 u. 139 (1770), 124 (1772), 119 (1776).
Lucas, Fanensis, siehe Orpheus, Lucas.
Luigi, 4 (1532).
Mario, Federico, aus Perugia, 8 u. 11 (1539), 9 (1545).
Mei, Paul, 187 (1815).
Negri, Jos., 115 (1837).
Orpheus (Orfei), Franc.. 29 (c. 1590).
Orpheus, Lucas, aus Fano: 32 (1585), 76 (1586 u. 1599), 29 (c. 1591), 30 (1594).
Parvi, Giov. (Joannes Parvus Silvanectensis Gallus, also aus dem Gallia Belgica südlich von Beauvais u. Soissons), 24 (1545), 38 u. 39 (1563), 22 (1568), 21 (1576), 87 (?), 186 (?). Ihm dürften die um Mitte des 16. Jahrh. kopierten Codices ohne Ausnahme angehören; seine herrliche Schrift diente auch sichtbar als Muster für die nachfolgenden Italiener.
Porta, Nicol., von Rimini, 66 (1671), 40 (1676), 191 u. 192 (c. 1680).
Sanctis, Hier. de, 142 (1720).
Sebastiani, Bernardin., 121 (1772), 152 (1782).
Tartano, Giac., aus Rom, geb. 1663, 98 (1685 u. 1688), 110 (1687), 99 (1688 u. 1689), 89 u. 112 (1691), 135 (1703), 113 (1709), 95 (1710), 136 (1717—1719).

Diese päpstlichen Kopisten dienten auch den Kapellen in St. Peter, S. Maria maggiore, S. Giov. im Lateran und anderen römischen Kirchen, wie die betreffenden Codices, soweit sie noch erhalten sind, beweisen. Wenn auch später mit Schablonen gearbeitet worden sein mag, so scheint mir für die Codices der päpstl. Kapelle bei jeder Seite mindestens die Arbeit eines Tages notwendig gewesen zu sein.

VI. Alphabetisches Verzeichnis der in den geschriebenen Bänden des päpstl. Kapellarchivs enthaltenen Kompositionen von Giov. Pierluigi da Palestrina.

Nachfolgende Nummern enthalten Kompositionen von Pierluigi: 22, 29, 30, 32, 33, 38, 39, 43, 47, 52, 54, 57, 66, 68, 71, 72, 73, 76, 78, 88, 91, 96, 97, 100, 101, 104, 105, 108, 113, 117, 120, 125, 126, 127, 129, 131—135 incl., 137, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 153, 171, 182 u. 183, 194, 198, 205 u. 206, 219, 220, 221, 247, 248. Die Kompositionen in gedruckten Werken, welche oben S. 64 zusammengestellt sind, werden hier nicht erwähnt. Palestrina ist im Kapellenarchiv am stärksten vertreten, und die Gesamtausgabe in 32 Bänden bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, welche gegenwärtig 22 Bände umfasst, konnte zu drei Vierteilen aus dem Materiale dieses Archivs genommen werden.

A. Messen.*)

1. Ad fugam, 4 voc. (aus dem 2. Buch in Partitur), in No. 248.
2. Alma Redemptoris, 6 voc. (aus dem 11. Buche in Partitur), in No. 247.

*) Diese sind, wenn nicht eigens bemerkt, in die grofsen Chorbücher mit gegenüberstehenden Stimmen ohne Taktstriche eingetragen.

3. Ascendo ad Patrem, 5 voc. in No. 52.
4. Aspice Domine, 5 voc., in No. 32.
5. Assumpta est Maria, 6 voc., 76, 127, 137.
6. Beatus Laurentius, 5 voc., 66, 76, 143.
7. Confitebor tibi Domine, 8 voc., 147.
8. Descendit Angelus, 4 voc. (aus dem 11. Buche in Part.), 247.
9. Dilexi quoniam, 5 voc., 76, 132.
10. Ecce ego Joannes, 6 v., 30.
11. Eripe me, (1. der 5stimm. aus dem 4. Buche in Part.) 247.
12. Jesu nostra redemptio, 4 v., 68 (und aus dem 4. Buch als „missa tertia" der 4stimm. in Part.), 247.
13. Illumina oculos meos, 6 v., 22.
14. Lauda Sion, 4 v., 47, 194 (u. als Missa I. des 4. Buches in Part.), 247.
15. Laudate Dominum, 8 v., 171 u. 172.
16. Memor esto, 5 v., 47, 129.
17. Nigra sum, 5 v., 120, 132.
18. O admirabile commercium, 5 v., 47, 133.
19. Octavi Toni, 6 v., 47 (u. aus dem 11. Buche in Part.), 247.
20. O magnum mysterium, 5 v., 57 (u. aus dem 4. Buche als Missa III. der 5stimm. in Part.), 247.
21. O regem coeli, 4 voc. (aus dem 1. Buche in Part.), 248.
22. O sacrum convivium, 5 v., 30.
23. O Virgo simul et mater, 5 v., 113.
24. Panem nostrum, 5 v., 153.
25. Papae Marcelli, 6 v., 22, 140, 144.
26. Pater noster, 4 v., 68.
27. Pietra sancta, 5 v., 68 (und aus dem 10. Buche in Part.), 247.
28. Pro Defunctis, 5 v., 219.
29. Regina coeli, 4 v. (aus dem 11. Buche in Part.), 247.
30. Sacerdos et Pontifex, 5 v., 52.
31. Salve Regina, 5 v., 30.
32. Sine nomine, 4 v. (aus dem 2. Buche in Part.). 248.
33. Sine nomine, 6 v., 141.
34. (Sine titulo), 4 v., 47 (und als M. secunda aus dem 4. Buche in Part.), 247.
35. (Sine titulo), 5 v., (M. II. der 5stimm. des 4. Buches in Part.), 247.
36. (Sine titulo), 6 v., mit dem Motiv g g a h g, 22.
37. Te Deum laudamus, 6 v., 32.
38. Tu es pastor ovium, 5 v., 78, 135.
39. Tu es Petrus, 6 v., 52.
40. Ut re mi fa sol la, 6 v., 39 (mit Giannetto bezeichnet, aber gleich mit der 8. des gedruckten Lib. III.)
41. Veni Creator Spiritus, 6 v., 57.
42. Veni sponsa Christi, 4 v. 68.
43. Vestiva i colli, 5 v., 76.
44. Viri Galilaei, 6 v., 32, 131.

B. Motetten.

1. Ad te levavi, 5 v., 43.
2. Afferentur Regi, 5 v., 43.
3. Angelus Dñi descendit, 5 v. (cum II. p.), 72.
4. „ „ „ 5 v. (Offertorium), 43.
5. Ascendit Deus (cum II. p.), 5 v., 33.
6. „ „ (Offertorium), 5 v., 43.
7. Assumpta est Maria, 6 v., 76.
8. Beatus Laurentius, 4 v., 91.
9. „ „ 5 v., 38.
10. Benedicam Dominum, 5 v., 43.
11. Benedicite gentes, 5 v., 43.
12. Bonum est confiteri, 5 v., 43.
13. Cantantibus organis, 5 v., 88.
14. Confessio et pulchritudo, 5 v., 73.
15. Confirma hoc Deus, 5 v., 43.
16. Congratulamini mihi, 4 v. 96.
17. Corona aurea, 5 v., 43 u. 108.
18. Cum complerentur, 6 v., 33 u. 104.
19. Cum descendisset Jesus (opus dubium), 4 v., 88.
20. Cum pervenisset beatus Andreas, 5 v., 146.
21. De profundis, 5 v., 43.
22. Derelinquat impius, 5 v., 73 u. 221.
23. Deus, Deus meus, 5 v., 43.
24. Dextera Domini, 5 v., 43.
25. Dexteram meam, 5 v. (opus dubium), 88.
26. Domine, convertere, 5 v., 43.
27. Domine, in auxilium, 5. v., 43.
28. Dum complerentur, 4 v. (opus dubium), 54.
29. Ecce sacerdos magnus, 6 v. (opus dubium), 153.
30. Ego sum panis, 5 v., 54.
31. Estote fortes in bello, 6 v., 38.
32. Exaltabo te, 5 v., 43.
33. Exspectans exspectavi, 5 v., 43.
34. Fratres; Ego enim, 117 u. 220.
35. Fuit homo missus, 5 v., 72.
36. Hic est beatissimus Evangelista, 6 v., 29.
37. Hodie gloriosa semper Virgo, 8 v., 29.
38. Hodie nata est beata Virgo, 5 v., 96.
39. Jerusalem cito veniet, 6 v., 29.
40. Jesus junxit se, 8 v., 29 u. 97.
41. Illumina oculos meos, 5 v., 43.
42. Immittet Angelus, 5 v., 43.
43. In te speravi, 5 v., 43.
44. Inveni David (unterlegter Text des Originalmotettes „Exi cito in plateas“), 5 v., 126.

45. Jubilate Deo omnis terra, 5 v., 43.
46. " " " " 8 v., 220.
47. " " universa terra, 5 v., 43.
48. Justitiae Domini, 5 v., 43.
49. Justorum animae, 5 v., 43.
50. Lauda anima mea, 5 v., 43.
51. Lauda Sion (Sequenz), 4 v., 100.
52. Libera me Domine (Respons.), 4 v., 219.
53. Loquebantur variis linguis, 4 v., 146.
54. Misit Rex incredulus, 4 v. (opus dub.), 88.
55. Nisi ego abiero, 5 v., 96.
56. O Antoni Eremita, 5 v., 88.
57. O beata .... Trinitas, 5 v., 54 u. 101.
58. O Doctor optime, 4 v. (opus dub.), 88.
59. O magnum mysterium, 6 v., 33.
60. O quantus luctus, 4 v., 88.
61. Oravi ad Dominum, 5 v., 43.
62. O Rex gloriae, 4 v., 72.
63. Osculetur me, 5 v., 134.
64. Perfice gressus meos, 5 v., 43.
65. Per lignum Crucis, 5 v. (opus dub.), 54.
66. Populum humilem, 5 v., 43.
67. Precatus est Moyses, 5 v. 43.
68. Princeps Apostolorum (unterlegter Text des Originalmotettes „Solve jubente Deo"), 5 v., 125.
69. Pulchra es, amica mea, 5 v., 88.
70. Quem vidistis pastores, 6 v., 33.
71. Recordare mei, 5 v., 43.
72. Responsum accepit Simeon, 6 v., 29.
73. Rex Melchior, 5 v., 105.
74. Sacerdotes Domini, 5 v., 43.
75. Salvator mundi, 4 v., 73.
76. Salvatorem exspectamus (opus dub.), 6 v., 72.
77. Salvum me fac, 5 v. (opus dub.), 72 u. 117
78. Sanctificavit Moyses, 5 v., 43 u. 146.
79. Si ambulavero, 5 v., 43.
80. Sicut in holocaustis, 5 v., 43.
81. Sicut lilium, 5 v. 134.
82. Sperent in te, 5 v., 43.
83. Spiritus s. replevit, 8 v., 29.
84. Stabat mater (Hymnus), 8 v., 29.
85. Super flumina, 5 v., 43.
86. Surge, illuminare Jerusalem, 8 v., 29.
87. Surge, propera, 4 v., 96.
88. " " 5 v., 134.
89. Suscipe verbum, 5 v., 72.

90. Tempus est, ut revertar, 5 v., 96.
91. Tradent enim vos, 5 v., 43.
92. „ „ „ 6 v., 29.
93. Trahe me, 5 v., 134.
94. Tu es pastor ovium, 5 v., 78 u. 135.
95. Tu es Petrus, 6 voc., 54 u. 76.
96. Valde honorandus est, 4 v., 100.
97. Veni, Domine, 6 v., 33.
98. Veni, sponsa Christi, 4 v., 100.
99. Veritas mea, 5 v., 43.
100. Vidi turbam magnam, 6 v., 101.
101. Vir erat, 5 v., 43.
102. Viri Galilaei, 6 v., 33, 54 u. 104.
103. Virtute magna, 5 v. (unterlegter Text des Originalmotettes „Ascendo ad Patrem"), 126.
104. Vulnerasti cor meum, 5 v., 134.

C. Verschiedene Gesänge.

1. Improperien (Popule meus), 8 v., 182 u. 183, 205 u. 206, dazu „Crux fidelis" in 205 u. 206.
2. Zwei 4stimm. „Lamentationen" in 198 u. 263.
3. Psalm „Miserere mei Deus" zu 9 Stimmen in 205 u. 206.
4. Magnificat I. Toni, 8 v., 29.

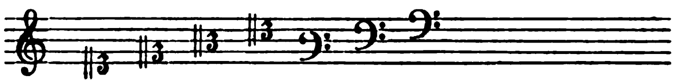
Zu diesen unter Nummern auffindbaren Kompositionen Palestrina's gesellen sich zahlreiche von Baini hergestellte Partituren von Messen, Motetten, Lamentationen, Madrigalen, welche oben auf S. 62 kurz erwähnt wurden. Die Werke Palestrina's werden im nachfolgenden zweiten Teile übergangen, da sie in der Gesamtausgabe vollständig zum Abdrucke gelangen.

Zweiter Teil.

Thematischer Katalog.

I. Die Themen der Choralbücher, auf die im ersten Teile hingewiesen ist.

1. Beispiel.

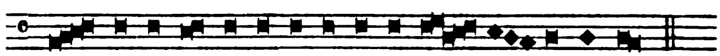


2. Beisp.
Fol. 1.



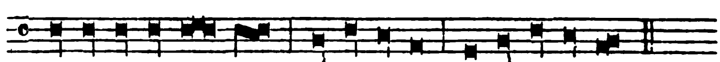
In mon-te O-li-ve - ti o-ra-vit ad Pa - trem etc.

Fol. 45.



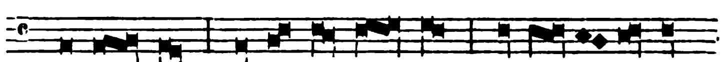
De - us fi-de-lis in quo non est in-i - - - qui-tas etc.

3. Beisp.
Fol. 1.

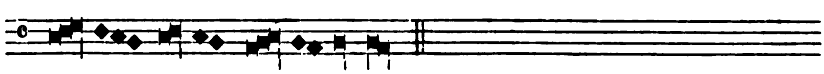


Ze-lus domus tu - ae co-me-dit me, et op-pro-bri-um etc.

Fol. 12.

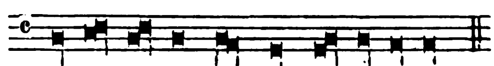


In mon - te O-li-ve - - ti o-ra - - vit



ad Pa - - trem etc.

Fol. 206. (Vespere autem Sabbati venit Maria Magdalena et altera Maria.)
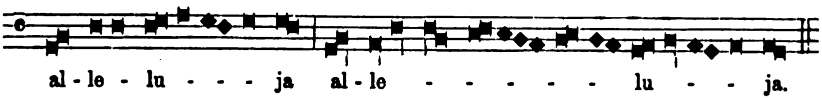


vi-de-re se-pulchrum al-le-lu-ja.

4. Beisp.
Fol. 1.
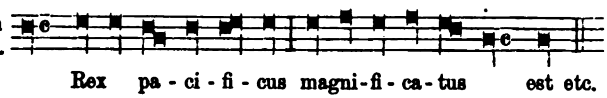


Ju-di-ca me De - us etc.

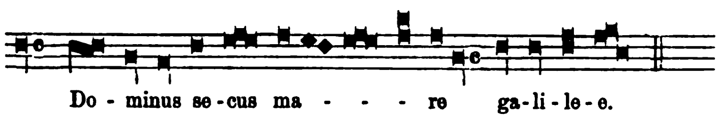
Fol. 131. Schluss der Communio: „Ultimo festivitatis die“.



5. Beisp. Fol. 1. In die Nativitatis Domini ad Longum.
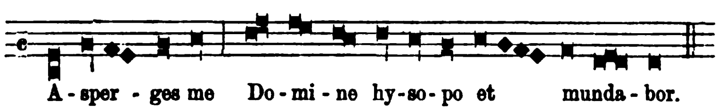


6. Beisp.



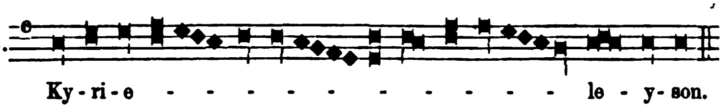
7. Beisp.
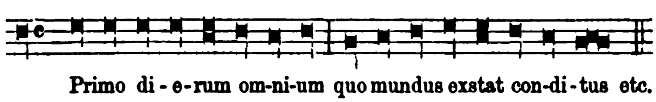


8. Beisp. Fol. 1.



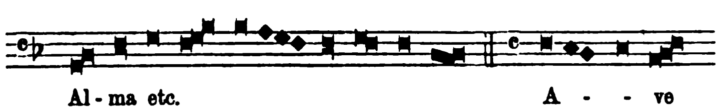
Fol. 176.

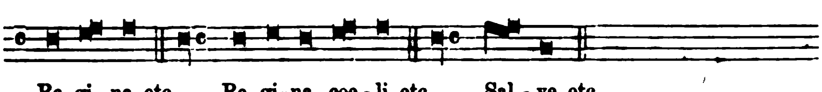


9. Beisp. Fol. 1 des „cantus firmus“.
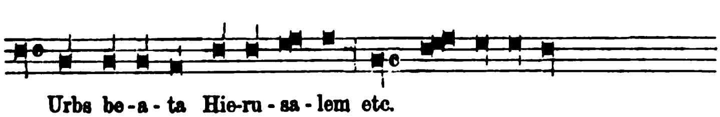


10. Beisp.

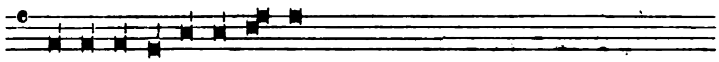




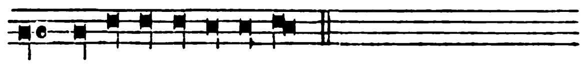
11. Beisp.



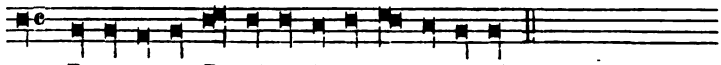
12. Beisp.



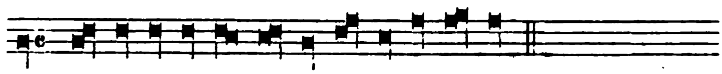
13. Beisp. Fol. 1. Fer. II. ad Vesperas.



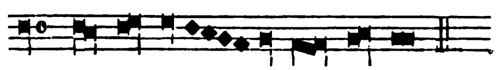
Fol. 47.



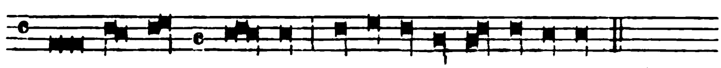
14. Beisp. Fol. 1.



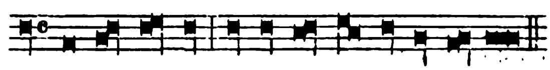
Fol. 125. Schluss der Communio „Dominus regit me".



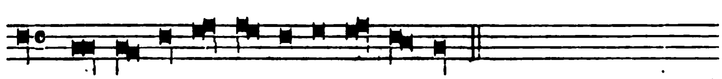
15. Beisp. Fol. 1.



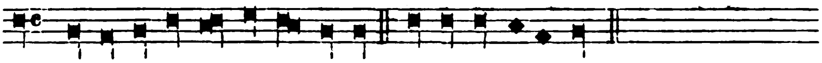
Fol. 117. Schluss der Antiphon „Super muros".



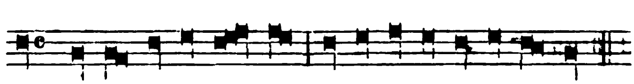
16. Beisp. Fol. 1.



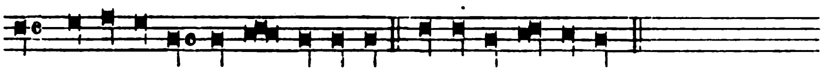
Fol. 92. Schluss der Antiphon „Ego sum resurrectio".



17. Beisp. Fol. 1. (29. Nov.)

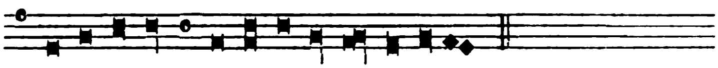


Fol. 97b. Schluss der Antiph. am Feste der hl. Catharina von Alexandrien (25. Nov.).



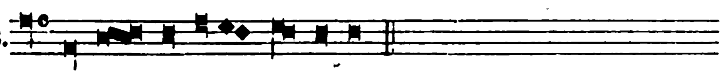
18. Beisp. Fol. 1. Asperges, wie oben bei No. 8.

Fol. 3.



Fol. 201, Kyrie, wie oben bei No. 8.

Fol. 228.

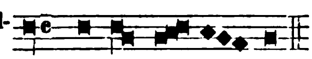


19. Beisp. Fol. 1.

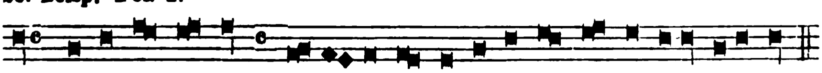
Hymnus.



Versikelton.



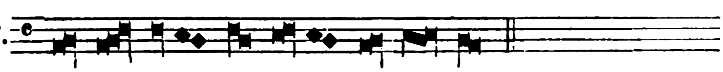
20. Beisp. Fol. 1.



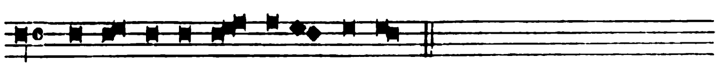
21. Beisp. Fol. 1.



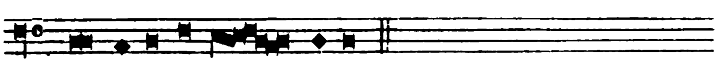
Fol. 117.



22. Beisp. Fol. 1.



Fol. 32.



II. Die in den geschriebenen Codices vertretenen mehrstimmigen Kompositionen in alphabetischer Ordnung der Anonymi, Autoren und Textanfänge.

Nach Abzug der im ersten Teile bei den sechs Registern angeführten Bände kommen für diesen zweiten Teil nur mehr folgende Nummern in Betracht.

13—26, 29—36, 38, 39, 41, 42, 44—46, 49, 51, 53, 54, 65, 67, 69—73, 76, 77, 86, 87, 89—96, 98—103, 105—112, 115—119, 121—125, 128, 130, 134, 136, 138, 139, 142, 149, 150, 152, 154, 155, 159, 160, 163, 166, 168, 171, 172, 184—189, 191—193, 196 bis 198, 203—207, 215—218, 220—223, 249—264, 268, 269 und das Sammelwerk auf S. 62.

Sehr viele Kompositionen sind ohne Angabe eines Autors. Dieselben werden dem thematischen Kataloge in alphabetischer Ordnung der Textanfänge unter der Überschrift *Auct. incertus* vorangestellt. Für einige wird sich die Autorschaft aus anderen Codices des Archivs ergeben und dann konstatiert werden, für andere dürften die Schätze der europäischen Musikbibliotheken Aufschluss geben, wenn auch voraussichtlich ein grofser Rest für längere Zeit dem *ignotus*, *incertus* oder *anonymus* verbleiben wird.

Für die Texte erfolgt eine Ausscheidung nach dem Schema:

A. Messen und Teile derselben,

wie *Kyrie*, *Gloria* (Et in terra pax), *Credo* (Patrem omnipotentem), *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*, da diese letzteren manchmal vereinzelt stehen und selbständig ohne die übrigen Texte komponiert wurden. Bei den mit *Missa de Feria* bezeichneten Messen fehlen überhaupt und regelmäſsig *Et in terra* und *Patrem omnipotentem*, ebenso bei der *Missa pro Defunctis*, welche mit dem Introitus *Requiem aeternam* beginnt.

B. Antiphonen, Lamentationen, Motetten.

Viele dieser Kompositionen haben zwei und mehr verschiedene Texte; dieselben sind unter dem Worte eingereiht, mit welchem eine oder mehrere Stimmen beginnen: Die Texte des *Tenor*, welcher meist irgend eine kirchliche Antiphon in gregorianischer Melodie singt, wurden mit *Cursivschrift* hervorgehoben. Der allgemeine Titel „Motett“ gilt für alle Kompositionen, welche nicht unter Grundlegung eines gregorianischen Motives als Hymnen und Psalmen dem liturgischen Officium beigezählt werden müssen (siehe C. und D.); daher sind auch metrische Texte unter der Rubrik „Motett“ zu finden, besonders solche, welche nicht in die eigentliche Liturgie aufgenommen sind, sondern ohne Rücksicht auf die gregorianische Vorlage oder für Privatzwecke, besonders als „Offertorieneinlagen“ dienten. Wer mit der Ordnung und Einrichtung der katholischen Liturgie nicht wohl vertraut ist, wird in Beurteilung der Zugehörigkeit mancher Texte in viele Irrtümer verfallen. Als ein sehr zweckdienliches Hilfsmittel für Kenntnis der liturgischen Bücher und die Verteilung und Stellung der verschiedenen Antiphonen,

Psalmen, Hymnen, Responsorien, Introitus, Graduale, Tractus, Sequenzen, Offertorien, Postcommunionen u. s. w. in der katholischen Liturgie, glaube ich daher auf das „Compendium Gradualis et Missalis Romani“, sowie „Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani“ hinweisen zu müssen, welche im Jahre 1886 bei Friedr. Pustet in Regensburg erschienen sind. Die ausführlichen alphabetischen Register dieser Werke, welche von der römischen Kongregation für die hl. Riten (Sacrorum Rituum Congregatio = S. R. C.) veranlasst sind, geben raschen und sicheren Aufschluss, zu welcher Kategorie die einzelnen Gesänge zu zählen sind, und ob sie der Liturgie angehören, oder aufser ihr geduldet sind. Auch die sogenannten vier marianischen Antiphonen: Alma Redemtoris Mater, Ave Regina coelorum, Regina coeli und Salve Regina sind in diese Abteilung aufgenommen worden.

C. Hymnen und Sequenzen.

Bei den Hymnen ist in den Codices des päpstlichen Archivs, wie auch in der gedruckten Literatur des 16. Jahrhunderts die Intonation der ersten Verszeile nach gregorianischer Melodie laut Vorschrift des *Caeremoniale Episcoporum* mitgeteilt, und die polyphonen Sätze beginnen unter Beibehaltung dieser Melodie gewöhnlich mit der 2. Verszeile oder auch mit der 2. Strophe. Die geraden oder ungeraden Strophen werden dann im gregorianischen Choral gesungen, die polyphonen Strophen aber sind 2-, 3-, 4- und mehrstimmig behandelt; besonders für die letzte Hymnenstrophe sind wie beim zweiten „Agnus Dei“ der Messe durch Künste mit Canon 5, 6 und 8 Stimmen thätig. Teils aus Rücksicht auf den Umfang des Kataloges, teils in Erwägung, dass die Hymnen wegen ihrer Vielteiligkeit und Menge die Übersicht erschweren, habe ich nur den Kirchenton angegeben, über welchem sie komponiert sind, und die Stimmenzahl, welche am regelmäfsigsten bei den Strophen wiederkehrt, beigefügt. Jene Hymnen, welche ohne Rücksichtnahme auf gregorianische Intonation komponiert sind, wurden auch (wie das Te Deum laudamus) mit Themaangabe versehen. Man beachte, dass die Hymnen durch Papst Urban VIII. im Texte revidiert wurden; so sind z. B. Jesu nostra redemptio (alt) und Salutis humanae sator im Inhalt und Melodie gleich. Die Themate der Sequenzen sind mitgeteilt auch wenn die Intonation im gregorianischen Choral stattfindet.

D. Psalmen und Cantica.

Die meisten Psalmen und Cantica, besonders jene für die Vesper mit Magnificat, sind ähnlich den Hymnen mehrteilig und versweise komponiert, und die geraden oder ungeraden Verse werden dann im gregorianischen Gesange vorgetragen. In diesen Fällen wurde aus den bei C. angegebenen Gründen nur der Text mitgeteilt und der Kirchenton nebst der vorherrschenden Stimmenzahl beigefügt. Wenn Psalmen und Cantica selbständig durchkomponiert sind, so fanden sie meist unter B. Aufnahme, besonders wenn sie nicht zum Officium der Vesper gehören, immer jedoch, wenn

nur einige Psalmverse musikalisch behandelt sind. Das *Canticum B. Mariae Virg.* beginnt manchmal polyphon mit den Worten: „Anima mea", manchmal erst mit dem zweiten Verse: „Et exsultavit"; ähnlich auch die im Vesperofficium verwendeten Psalmen.

Zum besseren Verständnis der Einrichtung und Ordnung des thematischen Kataloges sollen erläuternde Vorbemerkungen teils aus S. 1 und 2 dieser Schrift, teils als neue Erklärungen und Anweisungen Platz finden:

1. Die Codices, welche ausschliefslich gregorianischen Choral enthalten, sowie die Texte anderer Codices mit Choral sind nicht weiter angeführt; vgl. S. 63.

2. Der detailierte Inhalt der Druckwerke ist ebenfalls vom thematischen Kataloge ausgeschlossen; vgl. S. 63 u. flgde.

3. Die Kompositionen von Giov. Pierluigi da Palestrina sind nach Textanfängen oben S. 71 geordnet, da diese Werke in der „Gesamtausgabe" vorliegen.

4. Die Textanfänge sind nur denjenigen Stimmen unterlegt, welche den musikalischen Satz beginnen. Wenn also der Text nur einmal steht, so beginnt eine Stimme, wenn zwei oder dreimal, so beginnen zwei oder drei Stimmen zu gleicher Zeit.

5. Bei Kompositionen mit verschiedenen Texten ist der von den meisten Stimmen gesungene in der alphabetischen Ordnung eingereiht, der aufserordentliche, welcher das Motiv enthält und meist im *Tenor* steht, wurde durch Cursivschrift deutlich gemacht.

6. Die Pausen in den übrigen, später eintretenden Stimmen sind ohne Rücksicht auf die zwei- oder dreiteilige Taktmessung auf die halbe Note reduciert, und werden durch eine Bruchzahl, deren Nummer immer 2 ist, ausgedrückt; z. B. $\frac{8}{2}$ = 𝆸, auch wenn *tempus perfectum* vorgezeichnet ist. Nach der Zahl wird regelmäfsig nur die erste Note beigefügt.

7. Das Taktzeichen wird bei der ersten Stimme angegeben, wenn alle unter demselben singen; hat eine derselben (meistens Tenor) ein anderes Taktzeichen, so wird es mitgeteilt, und bei den folgenden neuerdings angedeutet, unter welchem Taktzeichen die Noten gemessen werden.

8. Manche Stimmen haben ein ♭ vorgezeichnet, die eine oder andere aber ist ohne ♭; man wolle in dieser Eigentümlichkeit der alten Notationsweise nicht einen Druck- oder Schreibfehler ersehen. Wenn Platz für die Wiederholung des ♭ vorhanden war, so schreiben es die Alten meist doppelt, besonders im Mezzosopran- und Baritonschlüssel.

9. Die Stimmenzahl lässt sich aus dem themat. Kataloge ersehen; das Zeichen .𝄋., mit oder ohne Anweisung über die Art des Canon, vermehrt die Stimmenzahl um eine, zwei oder mehr Stimmen, wenn es einmal oder öfter oder in verschiedenen Stimmen vorgezeichnet ist.

10. Der Stimmcharakter muss aus der Zusammenstellung der Schlüssel ersehen werden. In den Codices des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrh. ist Cantus als oberste Stimme gedacht, auch wenn er beispielsweise mit Tenorschlüssel steht, oder Bassus als tiefste, auch wenn er Mezzosopran- oder Altschlüssel hat. Die Art der Stimmenbezeichnung wechselt auch in verschiedenen Perioden; in der letzten Hälfte des 15. und im ersten Viertel des 16. Jahrh. begnügte man sich besonders in vierstimmigen Sätzen mit den Worten *Cantus, Contra, Tenor, Contra* = Cantus, Altus, Tenor, Bassus. Besondere und aufserordentliche Stimmenbenennungen sind im ersten Teile meist ausdrücklich erwähnt.
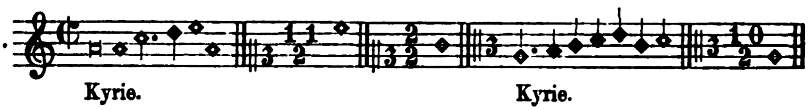
11. Aufser der Abteilung in A, B, C, D sind die Unterabteilungen alphabetisch geordnet. Bei den Messen jedoch wurde zur schnelleren Orientierung die Themaangabe nach dem musikalischen Alphabet *a b h c d e f g* durchgeführt, so dass z. B. sämtliche Messen, in denen die oberste oder einzige Stimme mit *a* beginnt, an erster Stelle gesucht werden muss, die mit *b* an zweiter, mit *h* an dritter u. s. w. In gleicher Weise wurden die verschiedenen Kompositionen eines und desselben Textes, z. B. *Salve Regina* u. s. w. geordnet. Wohl wäre auch die alphabetische Ordnung nach Überschriften von Vorteil, aber teils finden sich sehr viele Messen ohne Titel, teils lassen sich die Texte der Überschriften leichter auffinden als die Notenanfänge, ein Umstand, der für die gewählte Anordnung ausschlaggebend war.

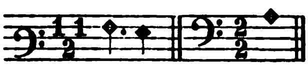
12. Bei wenigen Nummern sind die in vorstehenden Punkten aufgezählten Themaangaben nicht durchgeführt; die Schuld liegt an mir, da ich seiner Zeit versäumte, die nötigen Notizen zu machen. Überdies sind es meist Kompositionen aus späterer Zeit, welche geringeres Kunstinteresse verdienen; immerhin reicht für dieselben die kurze Notiz in den meisten Fällen vollständig aus.

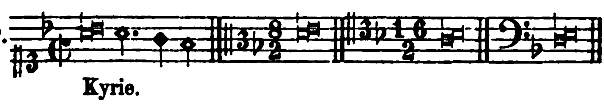
13. Die Themaaufzeichnungen und andere Notizen meines Manuscriptes sind viel reichhaltiger und umfangreicher als die vorliegende Publikation. Wer sich für einzelne Nummern näher interessiert, wird mich zu genaueren Aufschlüssen bereit finden. Ich bitte aber dringend die wenigen Freunde und Kenner ähnlicher bibliographischer Arbeiten mir gütigst Mitteilung zu machen, ob entweder aus der Liste der *auctores incerti* teils in Drucken, teils in Manuscripten einige Namen der Komponisten sicher und bestimmt nachgewiesen werden können, oder ob die unter Namen aufgeführten Kompositionen in irgend einer Bibliothek in Partitur oder Stimmen gedruckt oder geschrieben vorhanden sind. Das Resultat solcher wertvoller Angaben würde dann seiner Zeit in den „Monatsheften für Musikgeschichte" zu öffentlicher Kenntnis gelangen.

Auctores incerti.
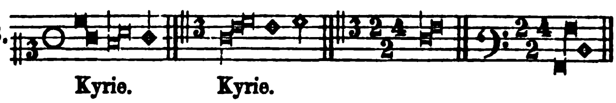
A. Messen und Messenteile.

1. 

 Missa ohne Titel. Codex 57, Seite 66—92.

2. 

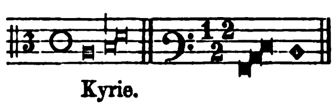
M. ohne Titel. 13, 134—155.

3. 

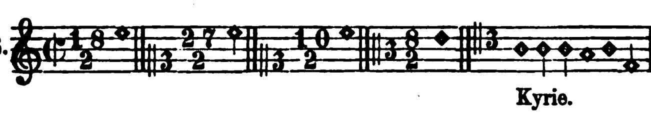
M. Iardant desir. 51, 90—104.

Bei Gloria steht in der 1. Stimme: Ramalogia, in der 2. Epentonans, beim Credo Antiptongus, bei Bass Bariboans. Im Sanctus bei der 1. St.: Epitroporosus, bei der 4. Stipibolizacus. Bei Pleni im Bass: Sileamus ibi, quia dominus noster silere nos fecit. Jeremias 8⁰. —

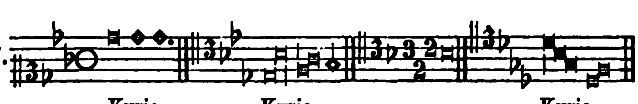
4. Missa: ohne Titel. Cant. a, d, Alt. d, a, Ten. a, d, Bass D, a; ebenso 2. Chor, Partitur in 248, 1.

5. 1. u. 2. Stimme fehlen. 
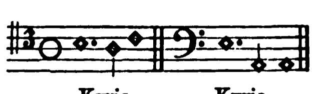
M. Inter natos mulierum. 160, 48—63.

6. 

M. Nativitas tua. 70, 1—46.
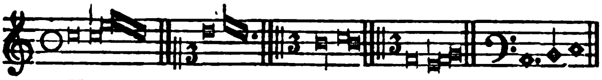
7. 

M. Vinnus vina. 51, 68—81.

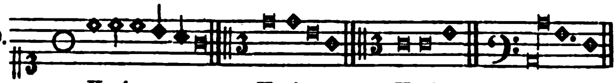
8. 1. u. 2. St. fehlen. 

Im Gloria beim Tenor: Sicut spina rosarum.

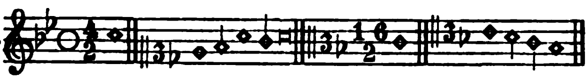
Nach demselben folgt Patrem von P. de la Rue. 160, 63—67.

9. 
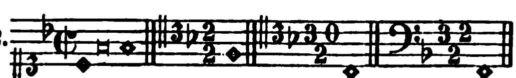
M. Virgo Patris. 160, 1—13.

10. 
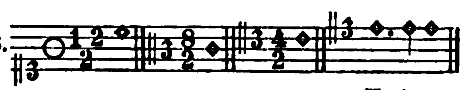
M. ohne Titel. 49, 54—67.

11. 

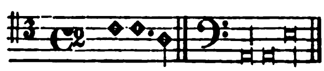
M. Comme femme. 49, 67—82.

12. 

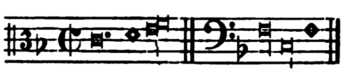
(M. Mittit ad Virginem.) 26, 27.

13. 

M. de Feria. 63, 56—61.

14. Missa 5 voc. (Anfang fehlt). 

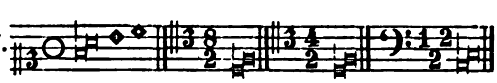
(P. de la Rue?) 36, 15—32.

15. 1. u. 2. St. fehlen. 

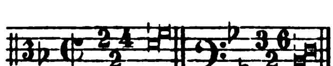
M. de Ss. Trinitate. 160, 76—89.

16. 

M. ohne Titel. 63, 28—36.

17. 

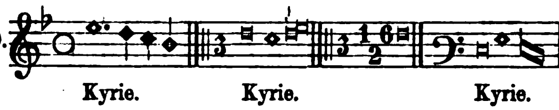
M. De Beata. 35, 22.

18. 1. u. 2. St. fehlen. 
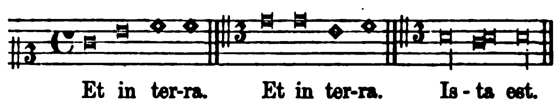
M. de B. Maria. 160, 32—48.

19. 

M. ohne Tit. 54, 39—67.

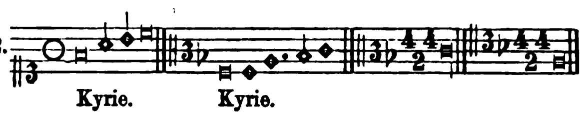
20. 

M. ohne Tit., im K. d. Wappen v. Innocenz VIII. (1484 b. 1492). 51,200-219.

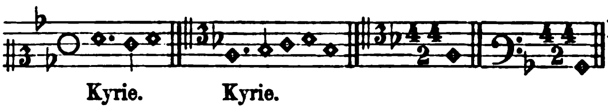
21. M. Ista est speciosa. Kyrie fehlt. Gloria: 



(P. de la Rue?) 34, 58.

22. 

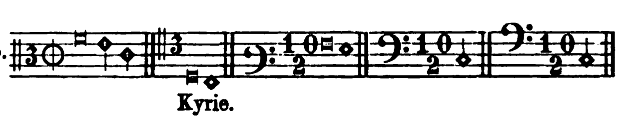
M. m. Motiv b. 3. St. „Puis que ie vis". 14, 159—169.

23. 

M. Je ne demande. 51, 169—180.

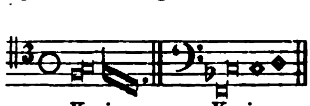
24. 

M. ohne Titel. (P. de la Rue?) 36, 33—49.

25. 

Die übr. Stimmen fehlen.
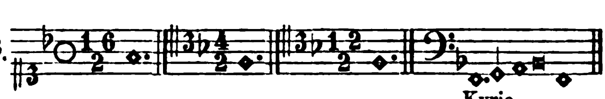
M. Conceptio tua. Ego Mater. (P. de la Rue?) 34, 40.

26. 1. u. 2. St. fehlen. 

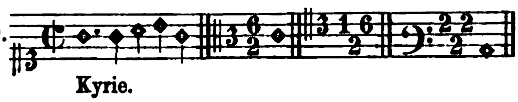
M. ohne Titel; beim letzten Kyrie singt Tenor: funde preces leyson ad filium pro salute Kyrie fidelium leyson. 160, 13—32.

27. 

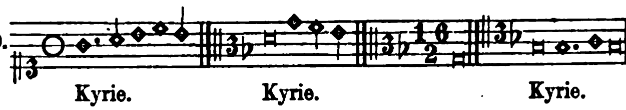
M. ohne Titel. 49, 12—22.

28. 

M. ohne Titel. 49, 118—127.

29. 

M. Quem dicunt homines. 13, 122—134.

30. 

M. lomme armè. 49, 35 bis 54.

31. 

M. ohne Tit. 49, 82—92.

Im Gloria Canon: Ait latro ad latronem. Im Credo Canon: Duplicate consonat auribus. Bei Et resurrexit: Vade retro satanas. Bei Sanctus: Si caecus caecum ducit, ambo in foveam cadunt.

32. 

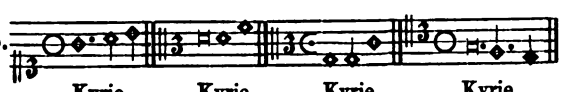
M. Dung aultre amer. 51, 113 bis 123.

33. 

M. ohne Titel. Bei 2. St. (Contra) steht: Panges laxando ternum insubdiaphente. Bei Et in terra: Sine ipso factum est nichil. Bei Qui tollis: Quare fremuerunt gentes. 49, 127—138.

34. 

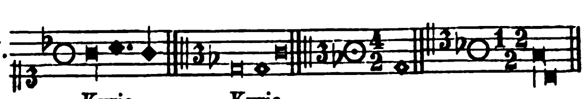
23, 218. Die Messe hat im Index die schwerleserliche Bezeichnung: Aqu(?)sa pensee.

35. 

M. l'homme arme. 35, 147.

36. M. L'homme arme. 

Die übr. Stimmen fehlen. (P. de la Rue?) 34, 8.
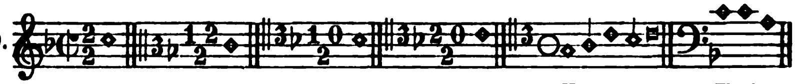
37. 

M. lomme lomme arme. 63, 1—12.

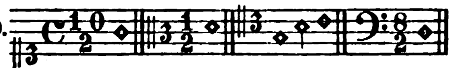
Beim 2. Agnus Dei Canon: Ubi thesis assint sceptra
Ubi arsis et econtra.

38. 
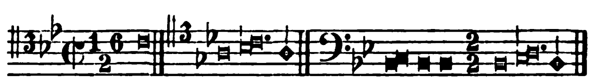
M. ohne Tit. 49, 108-118.
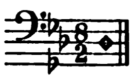
39. 
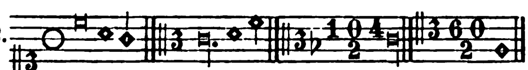
Bei d. 5. St.: Comme femme deconfortèe. In duplo per dyatessaron. 54, 69-91.

40. 

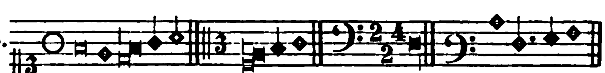
2. Chor gleiche Schlüssel. 168, 1—35.

41. M. pro fidel. defunctis. Requiem. 

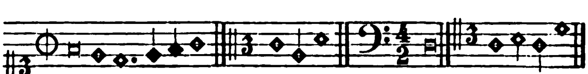

Sanctus, Duo für Ten. u. Bass ist mit gemelli (Zwillinge) überschrieben. (P. de la Rue?) 36, 79—89.

42. 
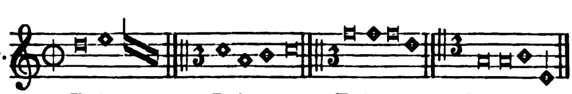
Kyrie ohne Titel. 14, 64

43. 

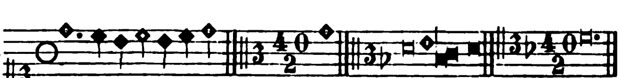
Kyrie Pascale. 14, 2.

44. 
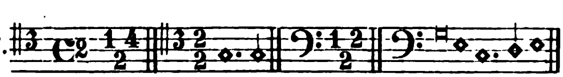
Kyrie Pascale. 14, 4.

45. 

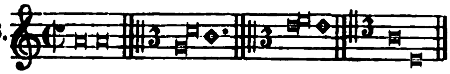
Gloria de Beata V. M. 51, 180.

46. 

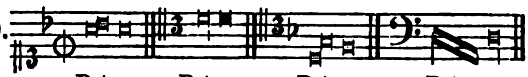
Gloria ohne Tit. 14, 9.

47. 

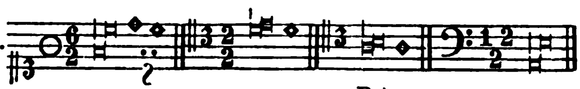
Gloria. (P. de la Rue?) 36, 5.

48. 
de village. 23, 145.
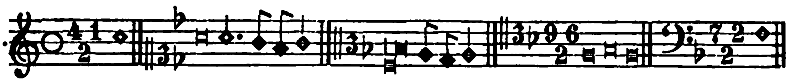
Patrem. Patrem. Patrem. Patrem.

49. 
Credo ohne Titel. 51, 182.

Patrem. Patrem. Patrem. Patrem.

50. 
Credo ohne Titel. 51, 1.

Patrem.
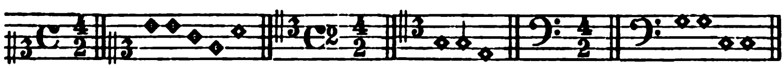
51. 

Patrem. Patrem. Occurrit.

Credo de s. Joanne. (P. de la Rue?) 34, 1.

52. 
Credo ohne Titel. 51, 184.
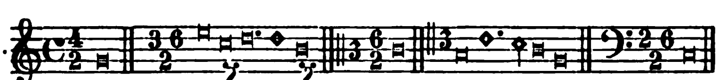
Patrem. Patrem. Patrem. Patrem.

53. 

Patrem. Patrem. Patrem.

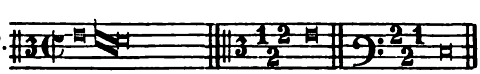
Credo. (P. de la Rue?) 36, 6. Sanctus und Agnus scheinen zu diesem Fragmente zu gehören.

B. Antiphonen, Lamentationen, Motetten.

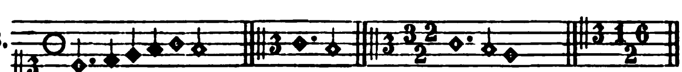
1. 
57, 114.

Pater Filius. Aeterna mundi.
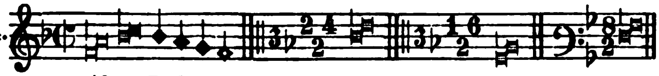
Canon: Tres sunt qui testimonium dant. H. p. Tres sunt in throno gloriae.

2. 
Die folg. Sätze 5stimm. 198, 67.

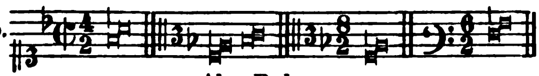
Aleph. Quomodo.

3. 
15, 188.

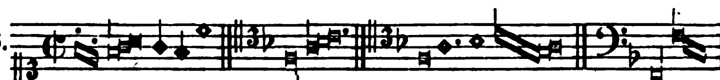
Alma Redemptoris. Alma. Ave Regina.

4.  20, 18.

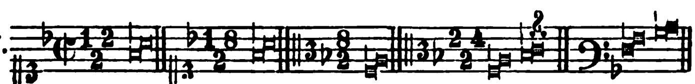
Alma Redempt.

5.  15, 250.

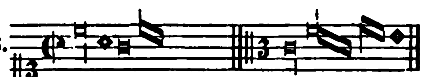
Alma Red.

6.  42, 171.
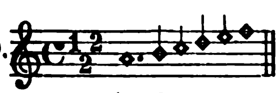
Alma Red. Alma. Alma. Alma.

7.  20, 88. II. p. Tu quae genuisti.
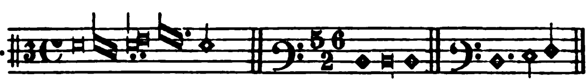
Canon in diapente. Alma Red.

8.  2. u. folg. Teile 4st.  nach Pausen: Tota pulcra. 15, 167b.
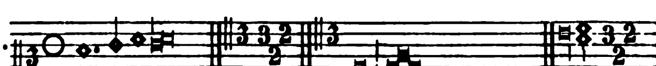
Angelorum decoratrix. Angelorum.

9.  aus 4 Stimmen nur Cantus. 220, 20.

Angelorum esca.

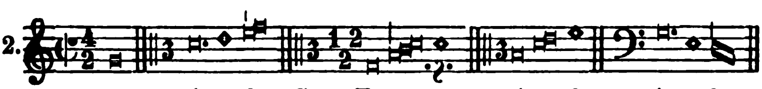
10.  15, 236.

Anima mea liquefacta. Stirps Jesse. Anima.

11.  15, 173b.

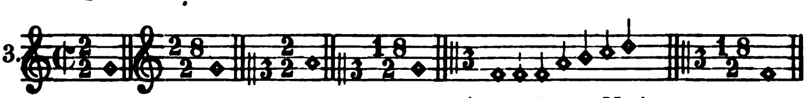
Anthonio turma. Plaude Vienna manu. [1])

[1]) Pausas Longarum scindes medium notularum.
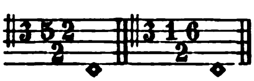
12.  46, 76.
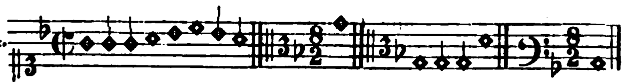
Ascendo. Canon Tu me sequere. Ascendo. Ascendo.

II. p. Viri Galilaei.

13. 

Assumpta est Maria.
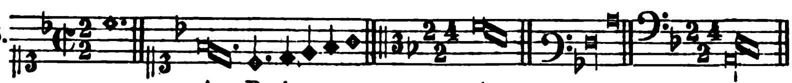
 57, 125.

14.  42, 19.

Ave cujus Conceptio. Ave cujus.

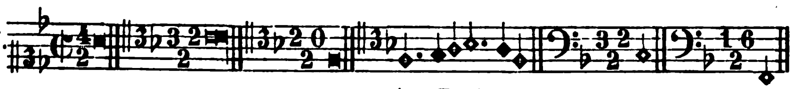
15.  15, 165b.

Ave Regina.

16. 
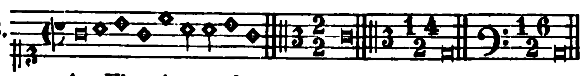
Ave Regina. Ave.

II. p. Gaude gloriosa. 46, 138.

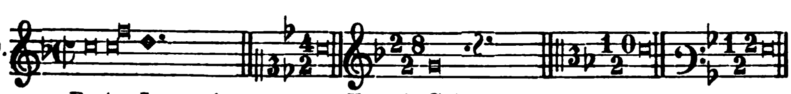
17. 

Ave Regina.

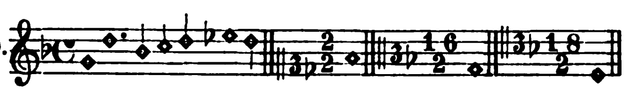
II. p. Gaude gloriosa. 20, 76.

18.  20, 22. Cum II. p. Ora pro nobis Virgo.
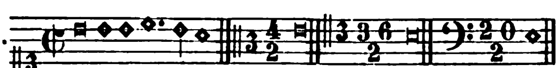
Ave Virgo immaculata.

19. 

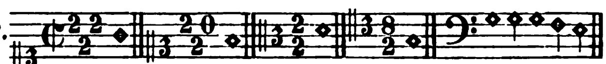
Beatus Laurentius. Fuga in Subdiapente. 38, 144.

20.  2. Chor gleiche Schlüssel. 116, 10.

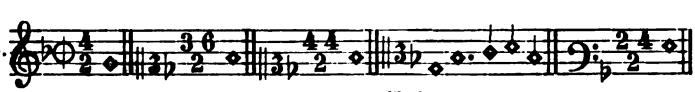
Benedicamus Patrem.

21.  II. p. Confessio, 3 voc. III. p. Commoveatur, 4 v. 46, 1.

Cantate Domino.

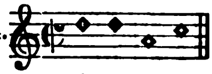
22.  II. p. Stephane gloriose. 46, 109.

Christo inclita.

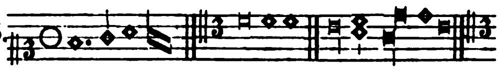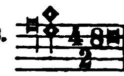
23.  57, 101.

Christus resurgens.

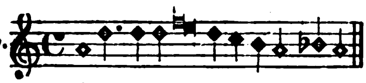
II. p. Mortuus est.

24.  aus 4 St. nur Cantus. 220, 35.
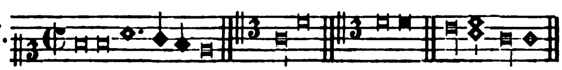
Cibavit nos.

25.  Nach viel. Paus. Sicut lilium. 

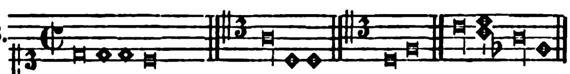
Clangat plebs. Clangat. Clangat. 15, 160b.

26.  aus 8 St. nur C. I. ch. 220, 37.

Come-dite gen - - - tes.

27.  15, 176b.

Crucem sanctam. Crucem. Crucem. Crucem.

28.  15, 177.

Crux triumphans. Crux. Crux. Crux.

29. 

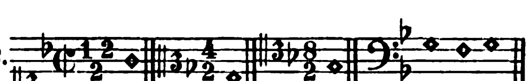
Quis numerare queat. Da pacem Domine. 15, 193.

Canon ypodyathessaronizans, also 5st.

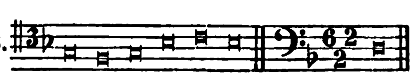
30. Da pacem Dñe (Choral Ton. II. bis in diebus) 4 v. 15, 263.

31.  15, 262.
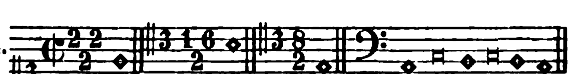
Da pacem.

32.  15, 264.
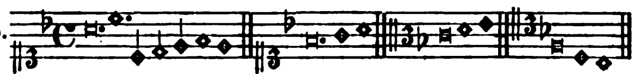
Da pacem.

33.  38, 122.
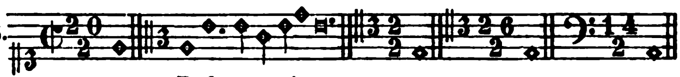
Da pacem Domine.

34.  Cum II. p. Et respondebo exprobrantibus.

Deduc me Domine. 20, 1.

35.  198, 37.

De lamentatione. De lament. De lament. De lament.

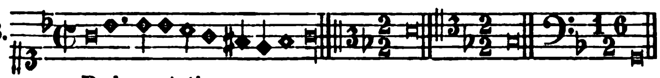
36.  198, 43.

De lamentatione.

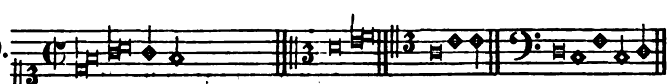
37. 

De lamentatione. De lament. De lament. De lament. De lam.
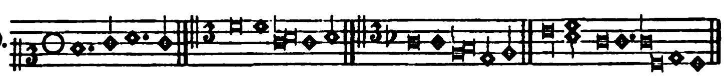
198, 76.

38.  198, 30.

De lamentatione.

39.  20, 118.

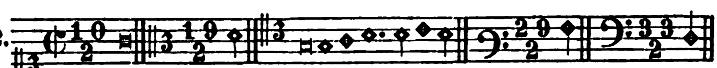
Deo dicamus gratias. Deo. Deo. Deo.

40.  44, 101.

Deo gratias. Deo gratias. Deo gratias. Deo gratias.

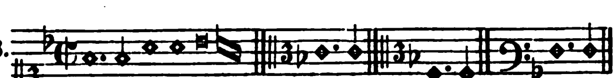
41.  65, 1.

Deo gratias. Deo. Deo. Deo.
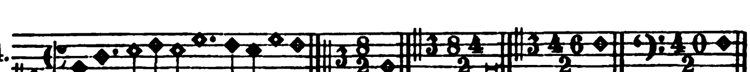
42.  38, 82.

Deus misereatur.

II. p. Laetentur et exultent gentes.

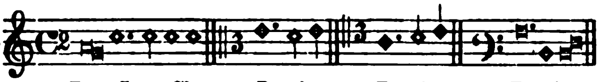
43.  20, 29.

Deus qui beatum. Deus. Deus. Deus.

44.  20, 36.

Deus venerunt gentes.

II. p. Ne memineris.
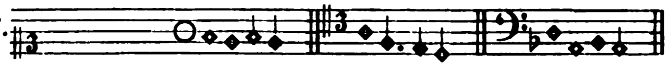
45.  63, 73. II. p. Te sanctissima Mater.

Dñe Jesu Chr. Domine. Domine. Domine.

46.  55, 116.

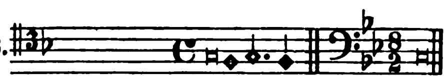
Dñe non secundum.

II. p. Dñe ne memineris, 3 v. III. p. Adjuva, 5 v.

47.  35, 178.

Domine (Choral) non secundum. Non sec. Non secundum.

II. p. Dñe ne memineris, 2 v. III. p. Adjuva, 4 v.
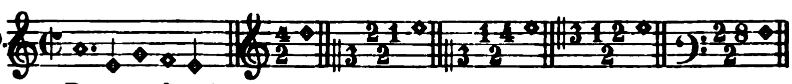
48.  55, 121.
II. p. Dñe ne memineris, 2 v.
III. p. Adjuva, 4 v.

Dñe (Choral) non secundum.

49.  35, 180.

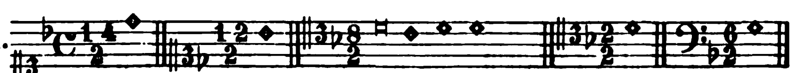
Dñe non secundum. Domine.

II. p. Dñe ne memineris, 4 v. III. p. Adjuva, 4 v.

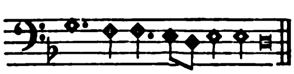
50. 

Dum complerentur.

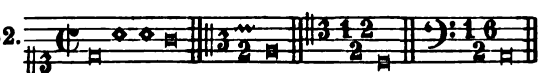
II. p. Et repleti sunt. 24, 120.

51. 

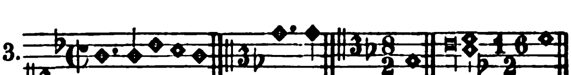
Christus vincit.

 20, 85.

Ecce advenit.

52.  20, 11.

Ecce Deus.

53.  15, 179b.

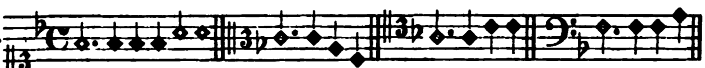
Ego dormio. Ego.

54. 
aus 4 St. nur Cantus. 220, 22.

Ego sum pa - - nis vi - vus.

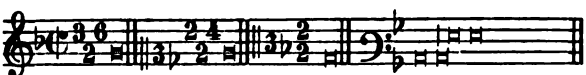
55. 
108, 1.

Emendemus. Emendemus. Emendemus.
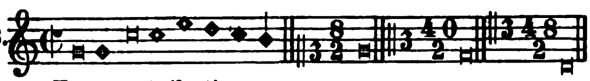
56. 
116, 17.

Exsultate Deo. Exsultate. Exsultate. Exsultate.

2. Chor gleiche Schlüssel.

57. 
20, 26.

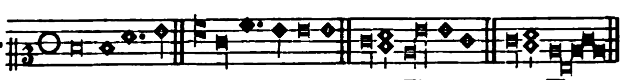
Factus est repente.

58. 
46, 100. II. p. Dum sacrum mysterium.

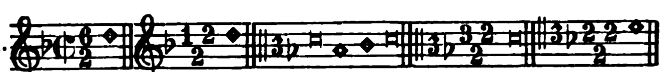
Factum est silentium.

59. 
99, 6.

Felix namque es.

60. 
15, 163 b.

Flos de spina. Flos. Flos. Flos.

61. 
38, 148.

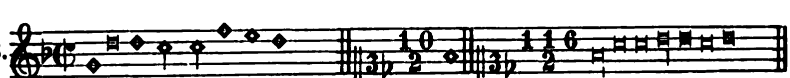
Fratres mei.[1])

[1]) Canon. Me oportet minui illum autem crescere.

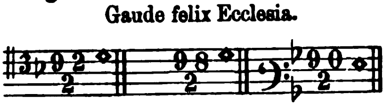
62. 

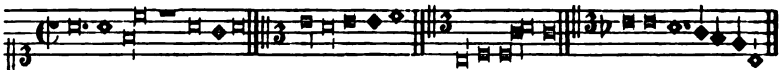
15, 239.

Gaude coelestis Dña. Gaude.

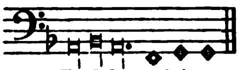
63. 

Gaude felix Ecclesia. Virgo Dei genitrix.


38, 114.

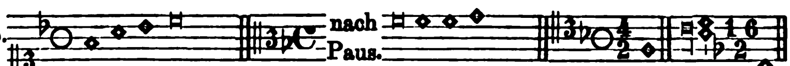
64. 

Spiritus super me. Venit fortior. Erunt prava. Hodie scietis.



Betlehem civitas.

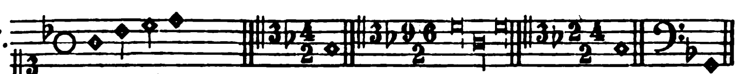
42, 38.
Fünf Stimmen singen fünf verschiedene Texte.

65. 

Humilium decus. Cent mille escus. 15, 184b.

66. 

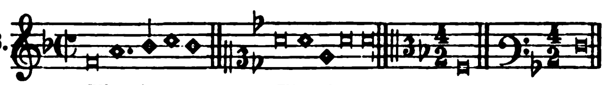
Jesu Nazarene. Vexilla Regis. 20, 50.

67. 

15, 243.

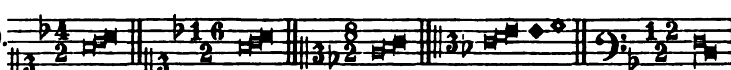
Illibata Dei Virgo. La mi la.

Tenor singt La mi la regelmäfsig, bald als d a d, bald als G D G in Longen, Breven und Semibreven.

68. 

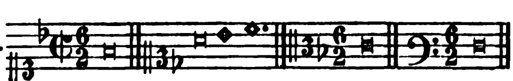
Illuminare. Illuminare.

46, 55.
II. p. Interrogabat Magos.

69. 

198, 25.

Incipit.

70. 

198, 9.

Incipit.
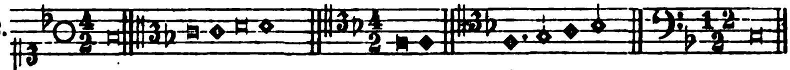
71. 

Inclitae Virginis S. Catherinae. Inclitae. Veni sponsa Christi.

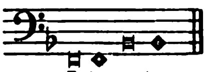


20, 53.

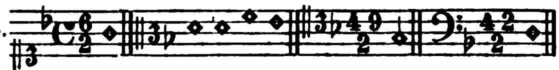
Inclitae.

72. 

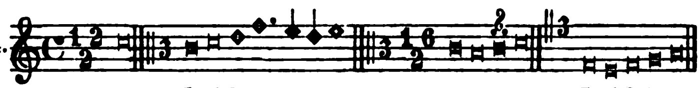
Inter natos. Inter natos.

 38, 129.

Inter natos.

73.  46, 106.

Inter natos.

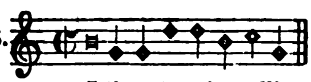
74.  15, 247.

Inviolata. Inviolata.

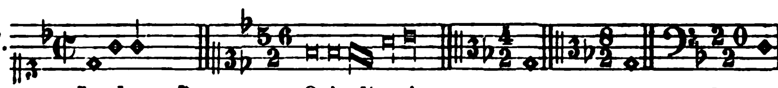
75.  20, 219.

Inviolata.[1] Inviolata. Inviolata. Inviolata.

[1]) Die 4 Stimmen haben beim Zeichen .𝄋. Canon in Diapason.

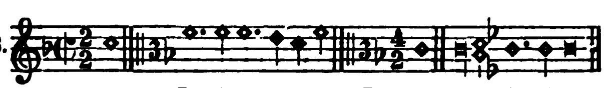
76.  8 voc. in 215.

Isti sunt agni novelli.
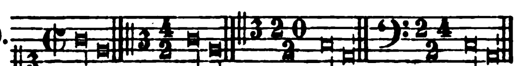
77. 

Laudemus.[2]) Qui vult venire. 38, 25.

[2]) Laudemus fortissimum Christi martyrem. II. p. Domine Jesu Christe. Die 5. Stimme singt: Qui vult venire.

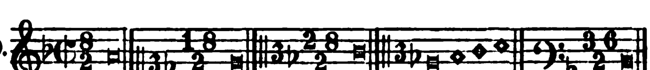
78.  44, 95. II. p. Stupebant.

Lectio actuum. (De Pentecoste.) Lectio.

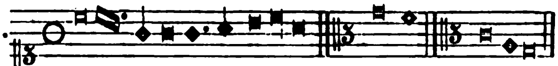
79.  42, 41.

Liber.

Im Verlauf des „Liber generacionis“ sind 2st. Sätze mit der Notiz: Salomon tacet, Joachim tacet u. s. w. Der Satz ist von Josquin Deprès.

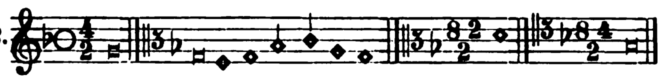
80.  19, 151. II. p. Et posuerunt adversum me.

Locuti sunt.

81. 

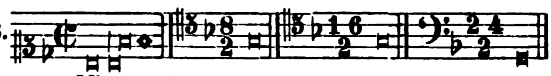
Lumen ad revelationem. Lumen. Lumen.

46, 59. Abwechselnd 3 u. 4 v. mit Cant. Nunc dimitt. u. Choral f. Lichtmess.

82. 
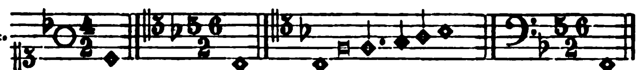
Mirandum commercium.

42. 31.

83. 
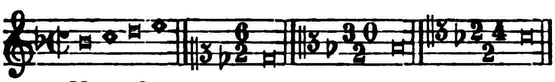
Missus est.

63, 47.

84. 

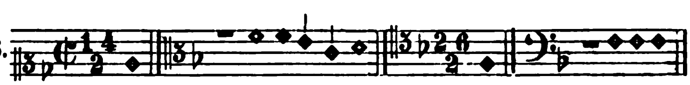
Mittit ad Virginem.

63, 43.

85. 

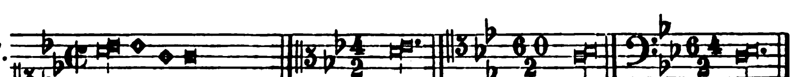
Mox ut fiat.

42, 33.

86. 

Nesciens Mater. Nesciens.

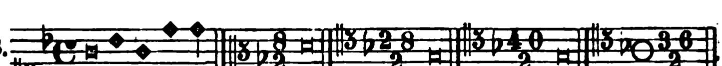
63, 51.

87. 

O admirabile commeri.

46, 50.

Dieser 1. Antiph. von Circumcisio u. Lichtmess folgen mit gleichen Vorzeichen die 4 anderen (2.) Quando natus es, (3.) Rubum, (4.) Germinavit, (5.) Ecce Maria.

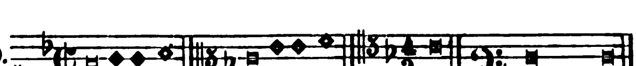
88. 

O Altitudo.

89. 

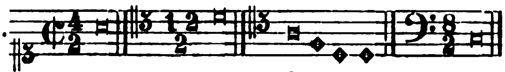
O beata infancia. O beata. O beata. O beata.

15, 158b.

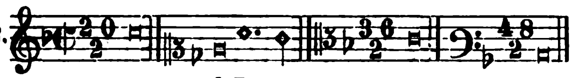
90. 

Obsecro te. Obsecro te. Obsecro te.

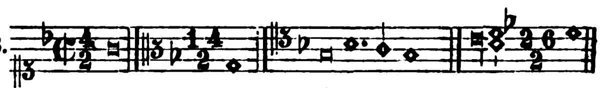
46, 97. II. p. Gaudeat plebs.

91. 
46, 103.

O claviger.
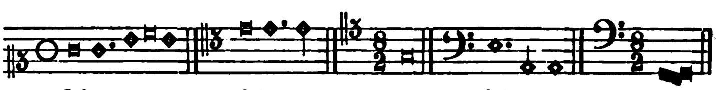
92. 
108, 20.
2. Chor gl. Schlüssel.
II. p. Amavit.

O Doctor.

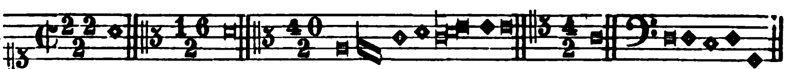
93. 
15, 226.

O felix urbs.

O felix urbs Aquentium. Im Verlaufe des Textes wird Colon Martyr gepriesen.

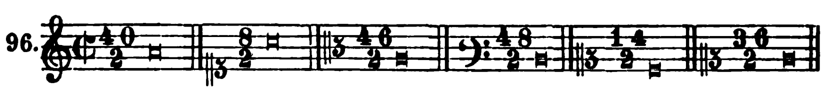
94. 
35, 7.

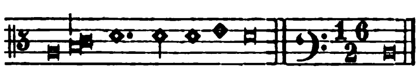
O intemerata. O intem. O intemer.

95. 
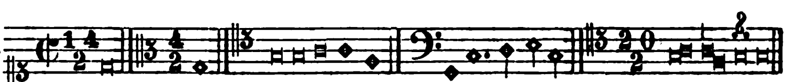
O beata Jacobe. O lux et decus.

II. p. O singulare praesidium. 20, 47.

96. 

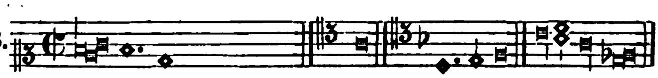

57, 130.

O magnum mysterium.

97. 

O panem vere. O panem vere. Hoc est corpus.
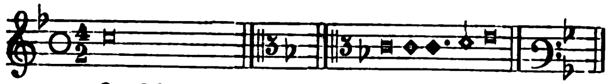
Canon mit Motto: Qui post me venit, ante me factus est. 38, 110.

98. 
15, 159b.

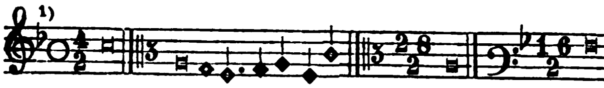
O praesepe splendidum. O. O. O.

99. 
220, 41.
Aus 4 St. nur Cantus.

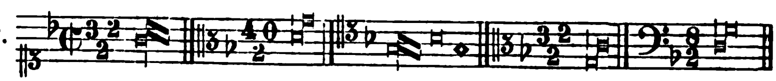
O pretiosum.

100.  15, 232.

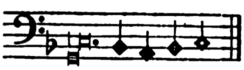
O pulcherrima. O. Girum coeli. O.

101.  42, 143. [1]) G-Schlüssel auf d. 3. Linie.

O sacrum conviv.

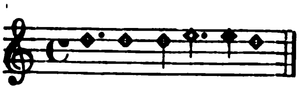
102. 

O Virgo.[2])

 46, 46.

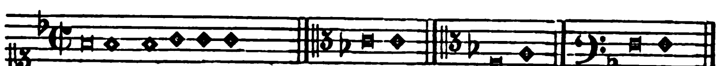
O Virgo.

[2]) II. p. Filiae Jerusalem.

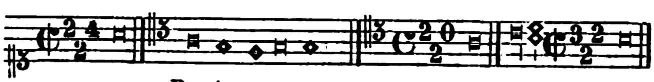
103.  220, 48. Aus 8 St. nur C. I. chori.

Panis angelicus.

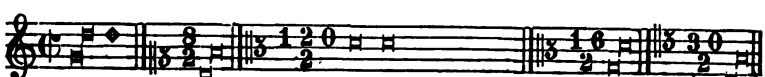
104. Petrus (Choral) Apostolus, Ton. VIII, 4 v. a faulx bordon, si placet. 15, 261.

105.  42, 68.

Postquam impleti sunt. Postquam. Postquam. Postquam.

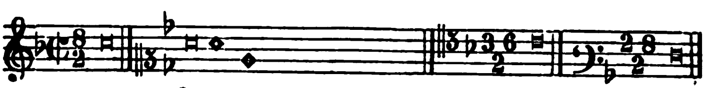
106.  15, 190.

Propter gravamen.

107.  46, 23.
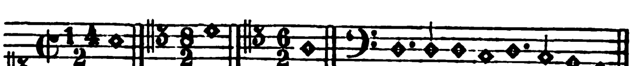
Puer. Verbum caro factum.

II. p. Parvulus filius.

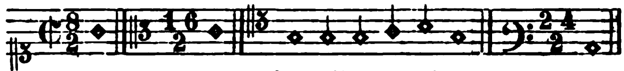
108.  77, 1.

Quaeramus cum pastoribus.

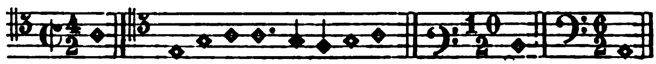
II. p. Quem tu vides in stabulo.

109.  20, 12.

Quasi stella matutina.

110. 
46, 88.
II. p. Petre, diligis me?

Quem dicunt homines.

111. 
42, 60.

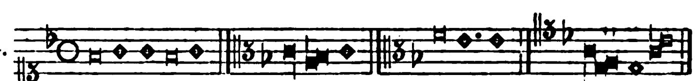
Qui fuit Heli.

112. 
38, 56.

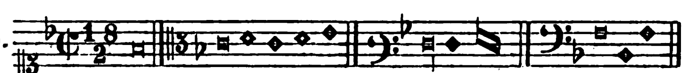
Qui sunt isti.
II. p. Isti sunt sancti.

113. 
15, 164b.

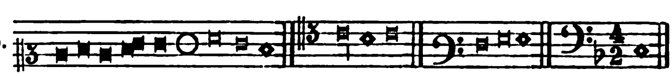
Quo celerat. Quo celerat.

114. 
63, 66.
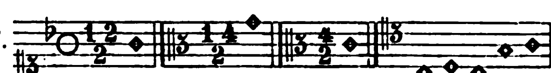
Regina coeli. Regina. Regina. Regina.

115. 
42, 132.
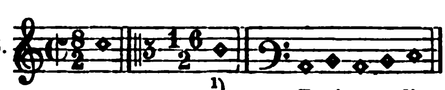
Regina coeli. Regina. Regina.

116. 
63, 63.

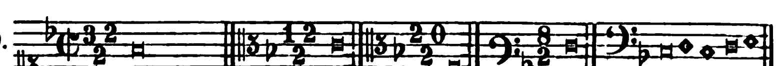
Regina coeli laetare. Laetare. Laetare.

117. 
15, 257.

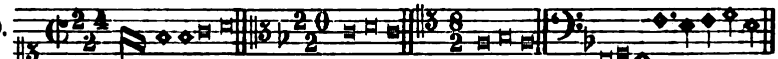
Regina coeli.

118. 
42, 126.
1) Canon: Sequere me, also 4st.

Regina coeli.
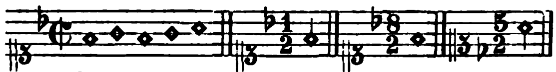
119. 

Can. ypodiapason. Regina coeli.
64, 34.

120. 

42, 108.

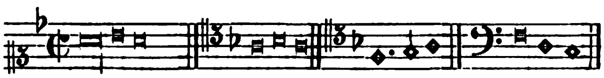
Die 2 äufseren Stimmen singen Inviolata, die Mittelstimmen Regina coeli.

121. 

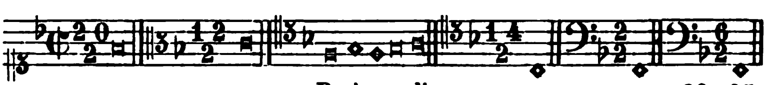
20, 33.

122. 

15, 255.

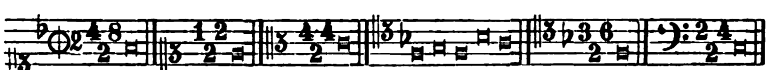
123. 

15, 259.
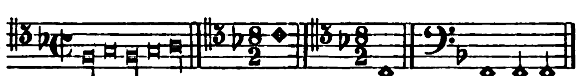
124. 

20, 95.
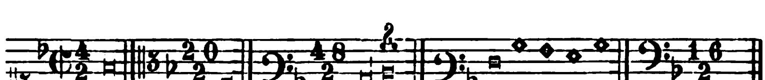
II. p. Resurrexit.

125. 

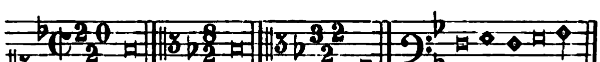
15, 253.

126. 

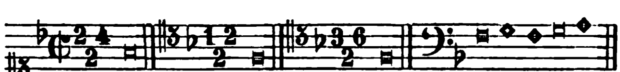
20, 31.

127. 

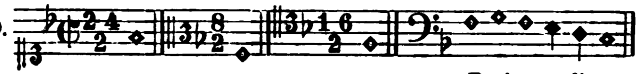
46, 154.

128. 
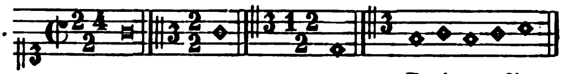
20, 16.

129. 

42, 128.

130.  42, 130.

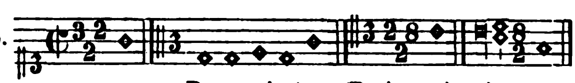
Regina coeli.

131.  42, 119.

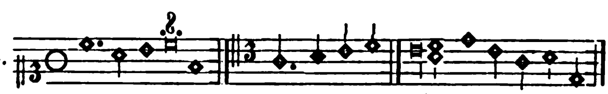
Regina coeli.

132.  63, 61.

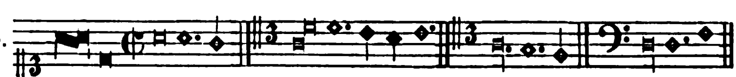
Regina coeli.

133.  44, 89.
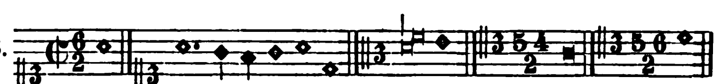
Rex omnipotens. (De Ascensione.)

134.  15, 219.
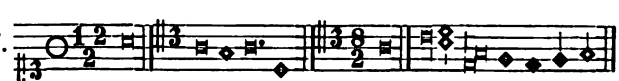
Salve Regina. Salve. Salve.

135.  49, 92.

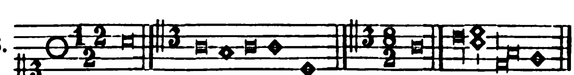
Salve Regina. Regina. Regina. Regina.

136.  42, 160.

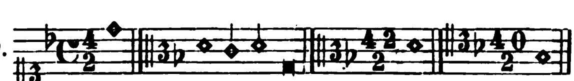
Salve Regina. Salve.

137.  15, 205.

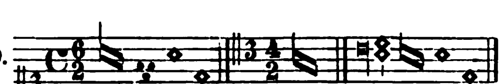
Salve Regina. Salve.

138.  15, 212.

Salve Regina. Salve.

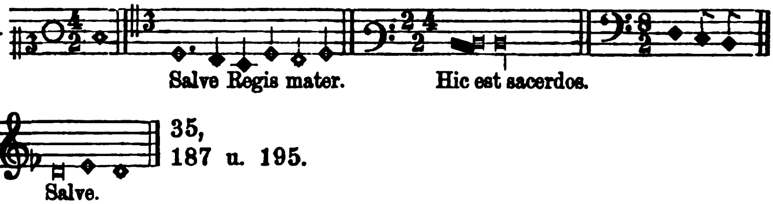
139.  15, 216.

Salve Regina.

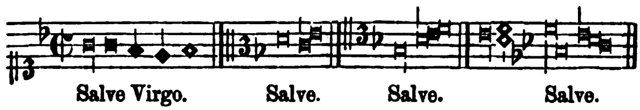
140.  15, 209.

1) Salve Reg.

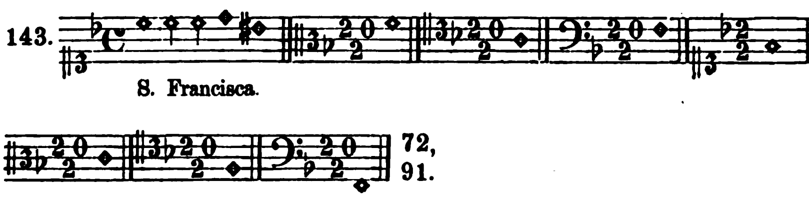
1) Can.: Qui vult venire post me, also 4st.

141. 

35,
187 u. 195.

142. 

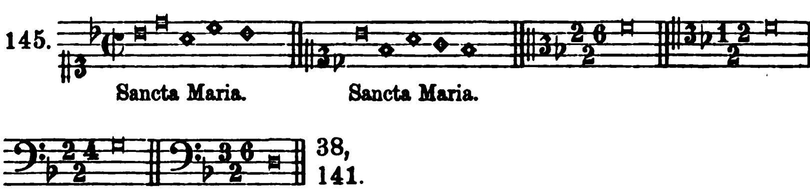
15,
170b.

143. 
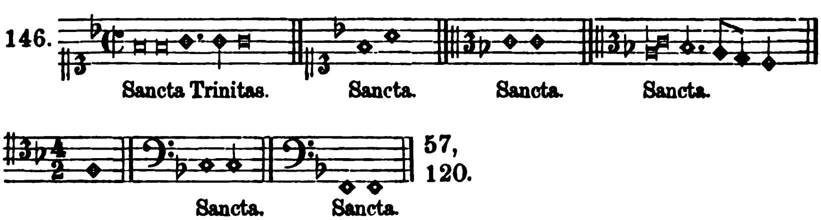
72,
91.

144. 
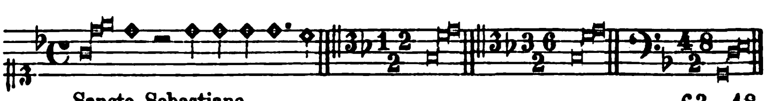
99,
1.

145. 

38,
141.

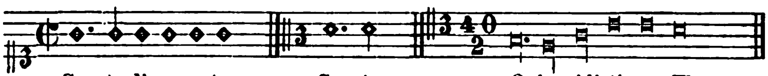
146. 

57,
120.

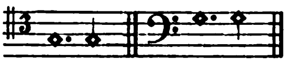
147. 

63, 48.

II. p. O beate Sebastiane.

148. 

Sancto disponente. Sancto. Quia vidisti me Thoma.

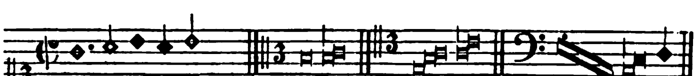
 II. p. Sancte Thoma apostole.
20, 43.

Sancto. Sancto.

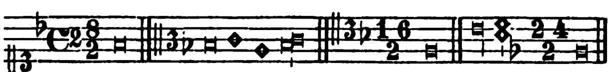
149. 

Saule, Saule. (Can.: Luna te decet.) Sancte Paule.
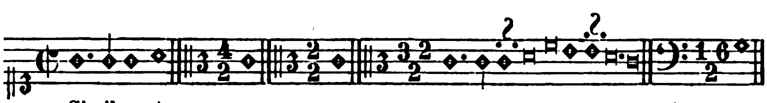
 II. p. Sancte Paule.
46, 85.

150.  42,
178.
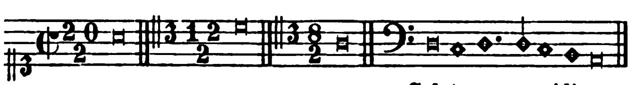
Si bona suscepimus. Si bona. Si bona. Si bona.

151.  15,
180b.
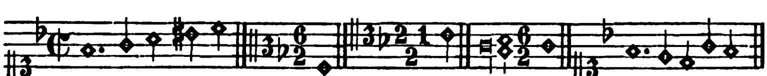
Sile fragor.

152. 

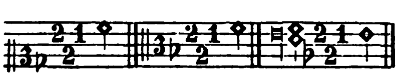
Simile est. 38, 126.

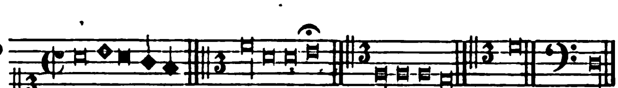
153.  20,
14.

Sub tuum praesidium.

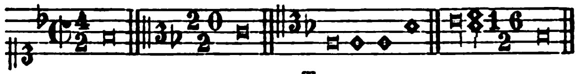
154. 

Super flumina. Super flumina.
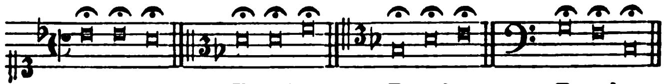
 29,
72.

155. Loco Deo gratias.  36,
13.

Te decet laus. Te decet laus. Te decet laus. Te. Te.

156.  44, 86.

Tempus meum.

157.  41, 155.

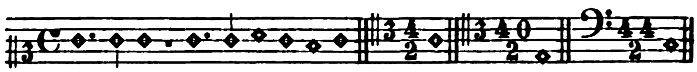
Tu solus. Tu solus. Tu solus. Tu solus.

158.  77, 5.

Ubi pascas.

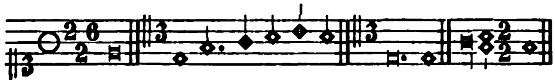
159.  198, 13.

Vau.
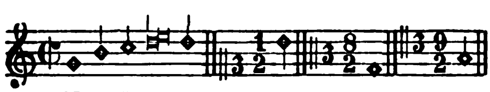
160.  20, 7.

Video in hac crucis ara.[1])

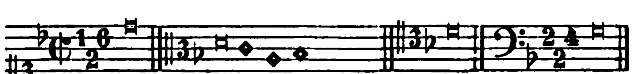
[1]) Cum II. p. Equidem si moriendum est.

161.  15, 196.

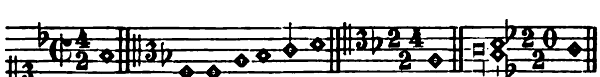
Vidi speciosam. Vidi.

162.  20, 28.

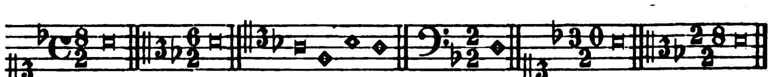
Virgo Maria.

163.  15, 228.
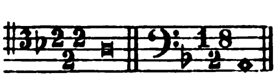
Virgo praecellens.

164.  44, 87.

Viri Galilaei. (De Ascensione.)

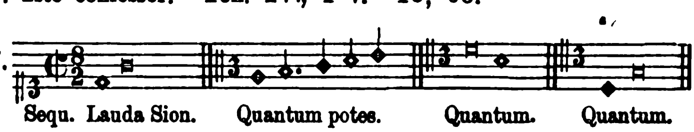
165. 

Voce mea.

 72, 68.

C. Hymnen, Sequenzen.

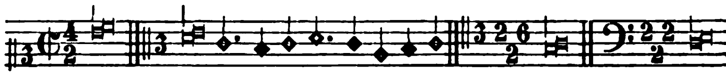
1. Ad coenam Agni providi. Ton. VIII., 4 v. 15, 22.
2. A solis ortus cardine. Ton. I., 4 v. 60, 12 u. 21.
3. Audi benigne conditor. Ton. I., 4 v. 15, 13.
4. Aures ad nostras. Ton. II., 4 v. 15, 15.
5. Ave maris stella. Ton. I., 4 v. 220, 58.
6. Christe Redemptor omnium Ton. I., 4 v. 29, 145 u. 150.
7. Christe redemptor. Ton. I., 4 v. 15, 48.
8. Christe redemptor omnium. Ton. I., 4 v. 15, 4.
9. Coelestis Urbs. Ton. I., 4 v. 215.
10. Conditor alme. Ton. IV., 4 v. Abwechselnd mit Choral und faulx bordon. So sämtliche Hymnen in Cod. 15. 15, 1.
11. Crudelis Herodes. Ton. VIII., 4 v. 221.
12. Decora lux. Ton. IV., 4 v. 221.
13. Deus tuorum. Ton. I., 4 v. 15, 54.
14. Doctor egregie Paule. Ton. IV., 4 v. 15, 40.
15. Exsultet coelum. Ton. IV., 4 v. 15, 51.
16. Hi sunt, quos retinens. Ton. III., 4 v. 15, 56.
17. Hostis Herodes impie. Ton. VIII., 4 v. 15, 7.
18. Hostis Herodes impie. Ton. VIII., 4 v. 29, 158.
19. Janitor coeli. Ton. IV., 15, 38.
20. Jesu corona. Ton. I., 4 v. 15, 64.
21. Jesu nostra redemptio. Ton. IV., 4 v. 15, 26.
22. Jesu Redemptor. Ton. I., 4 v. 221.
23. Jesu Redemptor omnium. Ton. I., 4 v. 73, 19.
24. Jesu Redemptor omnium. Ton. I., 4 v. 65, 3.
25. Iste confessor. Ton. VIII., 4 v. 15, 62.
26. Iste confessor. Ton. IV., 4 v. 15, 60.

27. 

29, 114.

28. Lucis Creator optime. Ton. VIII., 4 v. 15, 11.
29. Nunc sancte nobis Spiritus. Ton. I. und IV. 67, 2 und 4.
30. O lux beata Trinitas. Ton. VIII., 4 v. 15, 30.

31. O lux beata Trinitas. Ton. VIII., 4 v. 29, 161.

32. 

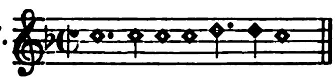
64, 19.

33. Pange lingua. Ton. III., 4 v. 15, 32.

34. Petrus beatus. Ton. IV., 4 v. 15, 45.

35. Placare Christe servulis. Ton. I., 4 v. 221.

36. Placare Christe servulis. Ton. I., 4 v. 65, 18.

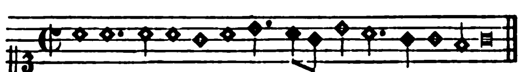
37. 

Aus 4 Stimmen nur Cantus. 220, 45.

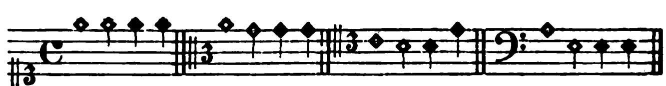
38. Salutis humanae sator. Ton. IV., 4 v. 221.

39. Salutis humanae sator. Ton. IV., 4 v. 65, 44.

40. Sanctorum meritis. Ton. III., 4 v. 15, 57.

41. Te Deum laudamus. 

215 u. 220.

42. Te Deum. 



99, 14.

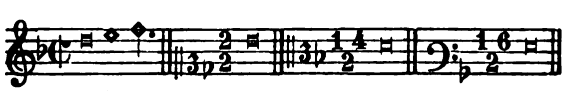
43. Tibi Christe. Ton. II., 4 v. 15, 46.

44. Urbs beata. Ton. II. (nach Melodie, welche gegenwärtig für „O quot undis" üblich ist), 4 v. 15, 66.

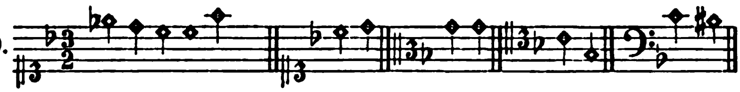
45. Veni Creator. Ton. VIII., 4 v. 215 und 220.

46. Veni Creator Spiritus. Ton. VIII., 4 v. 65, 33.

47. Veni Creator Spiritus. Ton. VIII., 4 v. 15, 28.

48. Sequ. Veni s. Spiritus. 
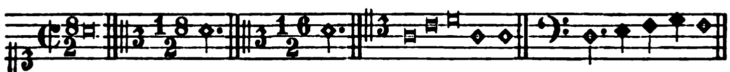
116, 1.

49. 

125, 1.

50. Vergente mundi vespere. Ton. IV., 4 v. 15, 2.

51. Vexilla Regis. Ton. I., 4 v. 15, 19.

52. 

76, 183.
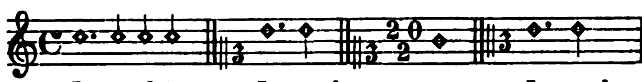
53. Ant., Intr., Gradual., Tractus, Hymnen mit Choralintonation und cantus firmus im Bass, Stil des 17. Jahrh. 207.

D. Psalmen und Cantica.

1. 
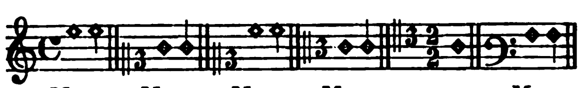
2. Chor gleiche Schlüssel. 89, 22.

2. Beatus vir. Ton. III., 8 v. Ton. VIII., 8 v. 90, 12—24.

3. Ps. Beatus vir. Ton. V. 



33, 92.

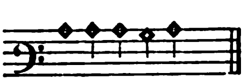
4. Ps. Confitebor. Ton. III. 

33, 73.

5. Credidi. Ton. VI., 8 v. 221.

6. Credidi, propter quod. Ton. VI., 8 v. 136, 13.

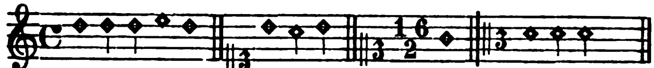
7. 



33, 65.
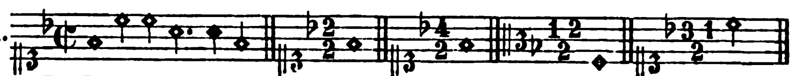
8. Dixit Dominus. Ton. VIII., 8 v. 136, 1.
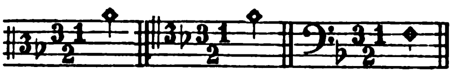
9. Lauda Jerusalem. Ton. VI., 8 v. 136, 21 und eine Komposition 4 v. concert. in 256.

10. Ps. Laudate pueri. 



33, 101 und eine Komposition Cant. u. Alt. concert. con pieni et Org. in 256.

11. 

 29, 195.

12. Laudate pueri. Ton. IV., 4 v. 77, 10.

13. Magnificat. Ton. I., 4 v. 15, 75.

14. (Magnificat) anima mea. Ton. I., 4 v. 29, 164.

15. Magnificat. Ton. II., 4 v. 15, 83.

16. Magnificat. Ton. III., 4 v. 15, 91. 95.

17. Magnificat. Ton. IV., 4 v. 15, 99. 106,

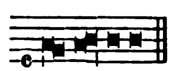
18. Magnificat. Ton. IV., 4 v. 44, 36.

19. Magnificat. Ton. V., 4 v. 15, 116.

20. Magnificat. Ton, VI., 4 v. 64, 21.

21. Magnificat. Ton. VI., 4 v. 15, 125. 102. 138.

22. Magnificat. Ton. VII., 5 v. 76, 143.

23. Magnificat. Ton. VII., 4 v. (Oberquart.) 

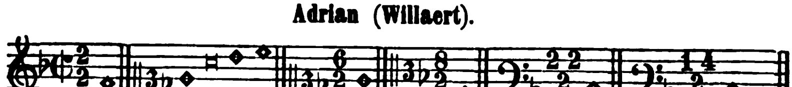
63, 36.

24. Magnificat. Ton. VIII., 4 v. 15, 151.

25. Magnificat. Ton. VIII., 4 v.; bei Fecit potentiam. Canon Praecedam vos in Galilaeam. 44, 60b.
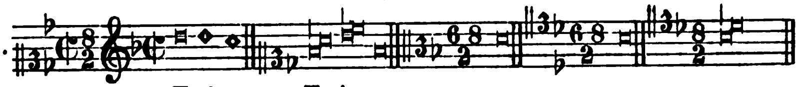
26. Miserere in Falsob. für 2 Chöre zu 9 Stimmen. 205, 4.

Adrian (Willaert).

B. 

II. p. Parvoque lacte pastus est. 46, 42—46.
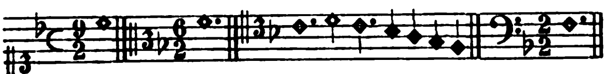
Adrien (Willaert).

A. 

Kyrie. Kyrie.

M. „Mente tota tibi supplicamus.“ 16, 116—131.

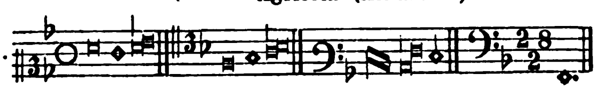
Agazarrius, Augustinus.

 171 u. 172, 32.

Kyrie.

Der 2. Chor hat gleiche Schlüssel. Nur Kyrie u. Gloria eingeschrieben.

Agricola (Alexander).

A. 1.  M. „Je ne demande.“ 23, 28—46.

Kyrie. Kyrie. Kyrie.

2.  M. „Le Serviteur.“ 23, 76—96.

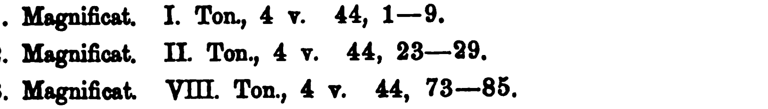
Kyrie. Kyrie.

3.  Patr. „Je ne uis onques.“ 41,174-181.

Patrem omnipotentem.

D. 1. Magnificat. I. Ton., 4 v. 44, 1—9.
2. Magnificat. II. Ton., 4 v. 44, 23—29.
3. Magnificat. VIII. Ton., 4 v. 44, 73—85.

Allegri, Gregorio.

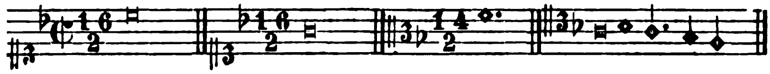
A. 1. 

Kyrie.
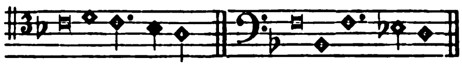
 M. *In lectulo meo.* 166, 3.

2.  53.

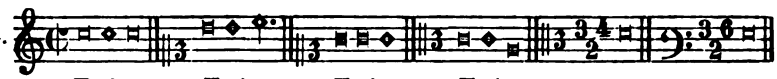
Ky - - rie. M. *Che fa oggi il mio sole.*

3. 

M. *Vidi turbam magnam.* Kyrie.
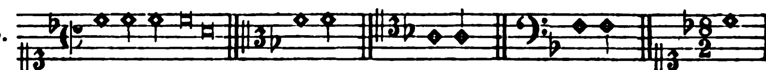
 71, 34.

Kyrie. Kyrie.
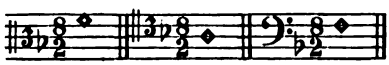
4. 

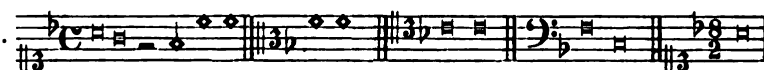
Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

M. *Salvatorem exspectamus.* 106.
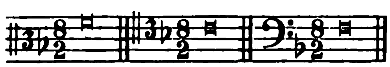
5. 

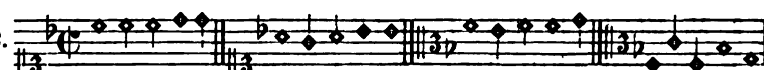
Kyrie eleison. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

 M. Christus resurgens. 103.

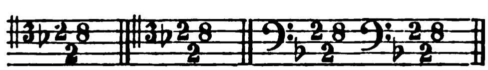
B. 1. 

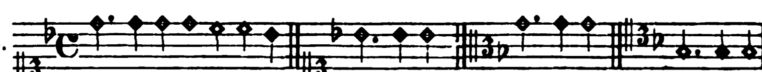
Christus resurgens. Christus. Christus. Christus.

 101, 1.

2. 

Laudate Regem. Laudate Regem. Laudate Regem. Laudate Regem.

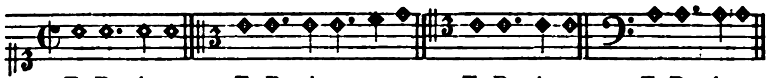
 96, 1.

3. 

Nasceris alme Puer. Nasceris. Nasceris. Nasceris.

 96, 9.

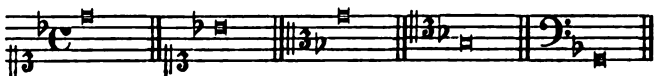
C. 1. Salutis humanae Sator. IV. Ton., 4 v. 69, 45.

2. 

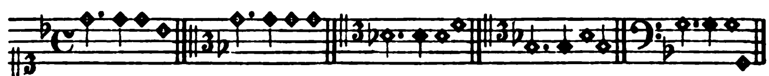
Te Dominum. Te Dominum. Te Dominum. Te Dominum.

 Hymn. *Te Deum.* 105, 43 u. 142, 1.

3. Veni Creator Spiritus. VIII. Ton., 4 v. 69, 57.

D. 1.  185, 205, 48 u. 263.

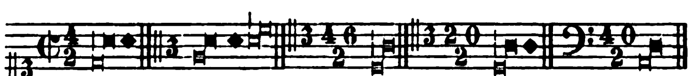
Miserere. Miserere. Miserere. Miserere. Miserere.

2. 

Miserere. Miserere. Miserere. Miserere. Miserere.
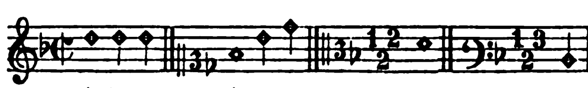
203. Siehe den II. vierstimm. Chor von Thom. Bai, Magister capellae S. Petri, unter diesem Namen in Cod. 204.

Ameyden, Christianus.

A.  30, 81.

Kyrie. M. *Fontes et omnia, quae moventur in aquis.*[1])
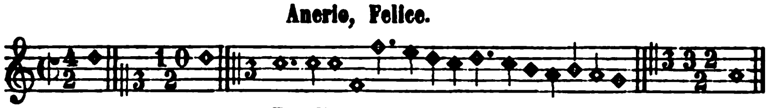
[1]) Dieser Text steht nur beim Tenor im 1. Kyrie; von Christe angefangen singen alle Stimmen den liturgischen Messtext.

D. (Magnificat.)  29, 175.

Anima. Anima.

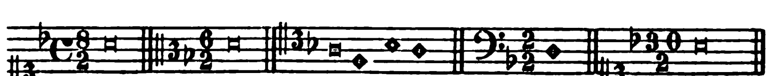
Bei „*Et misericordia*“ 3 v. werden der Bass mit: „Audi, vide, tace“, bei *Deposuit* der Sopran mit: „Requiescat Cantus in pace“ zum Pausieren aufgefordert; *Sicut erat* ist 6stimm.

Anerio, Felice.
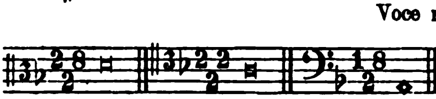
B. 1. 

Derelinquat impius. 29, 67.

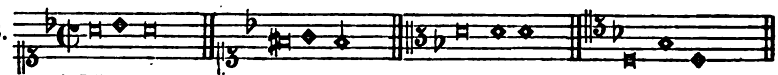
II. Chor gleiche Schlüssel.

2. 

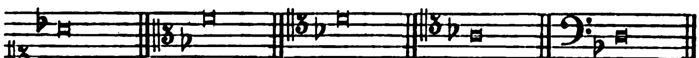
Voce mea.

 117, 14.

C. 1. Christe Redemptor. I. Ton., 4 v., letzte Strophe 6stimm. 29, 127.
2. Christe Redemptor. 4 v., letzte Strophe 8 v. 76, 131.
D. 1. Dixit Dominus. I. Ton., 4 v. 33, 48.
2. Lauda Jerusalem Dominum. III. Ton., 4 v. 33, 116.

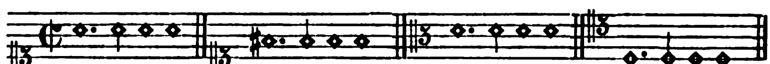
3. 

(1.) Miserere mei. Miserere mei. Miserere mei. Miserere mei.

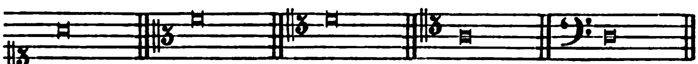

205, 8 u.
206, 29.

(2.) Amplius. Amplius. Amplius. Amplius. Amplius.

Anerio, Giov. Franc.

D. 

(1.) Miserere. Miserere. Miserere. Miserere.


205, 18.
206, 22.

(3.) Amplius. Amplius. Amplius. Amplius. Amplius.

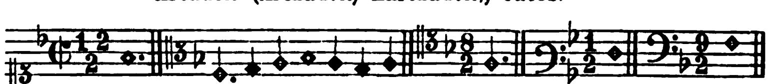
Animuccia, Joannes.

A. 
M. *Gaudent in coelis.* 30, 1.

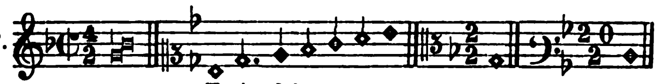
Kyrie.

Blatt 3—8 (von Christe bis Domine Deus) fehlen; die Messe ist gleich mit der 3. im gedruckten Codex 177.
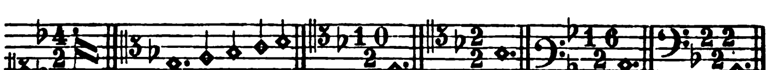
Arcadelt (Archadelt, Harchadelt), Jacob.

A. 1. 

Kyrie eleison. M. *Ave Regina.* 155, 59.
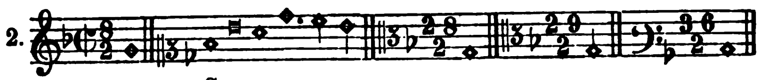
2. 
M. *De B. M. Virg.* 155, 1.

Kyrie eleison.

B. 1. 
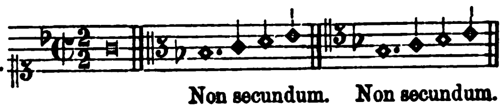
Candida Virginitas. 24, 103.

II. p. Quae meruit Dominum.

2.  24, 43

Corona aurea.

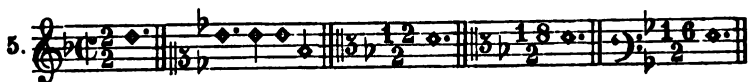
II. p. Quoniam praevenisti.

3. Do- mine.  Dñe, ne memineris, 4 v. Adjuva nos, 5 v. 13, 160.

Non secundum. Non secundum.

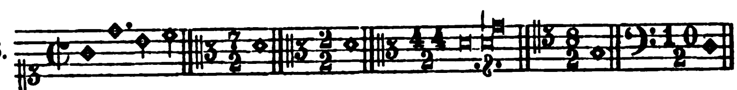
4.  19, 141.

Dum complerentur.

5.  24, 75,

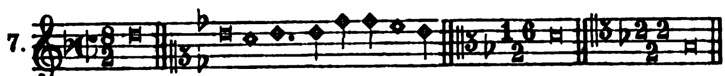
Gloriosae.

II. p. Cum jocunditate.

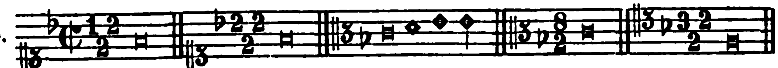
6.  24, 54.

Istorum est.

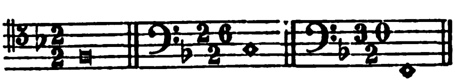
II. p. Isti sunt sancti.

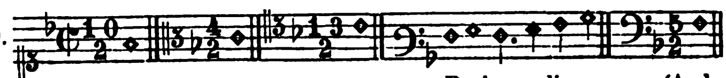
7.  24, 1.

Memento salutis auctor.
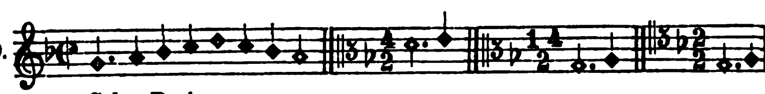
8. 

Pater noster.

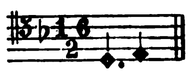
 24, 60.

9.  13, 164.

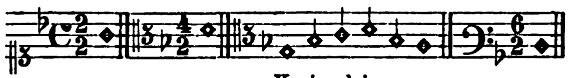
Regina coeli. (Archadelt.)

10. 

Salve Regina.

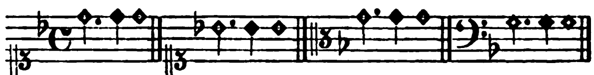
 24, 6.

d'Argentil, Charles.

A.  M. *De beata Virg.* 13, 18.

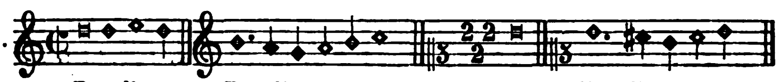
Kyrie eleison.

Bal, Tommaso.

D. Ps. Miserere. 3. Vers.  204.

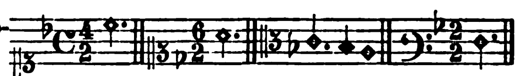
Amplius. Amplius. Amplius. Amplius.

Baini, Giuseppe.

A. 1. 
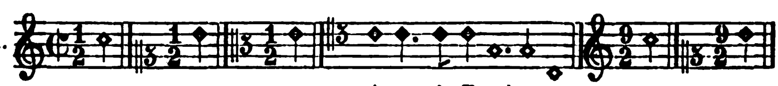
Benedictus. Benedictus. Benedictus.

 115.

2. Respons. ad Passionem sec. Lucam.  114.

Ubi vis.

3. Respons. ad Passionem sec. Marcum. Ähnlich wie No. 2 in 187.

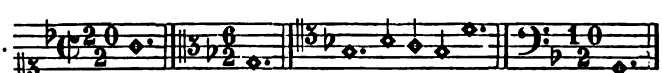
B. 1. 

Apparuit Dominus.

 159.

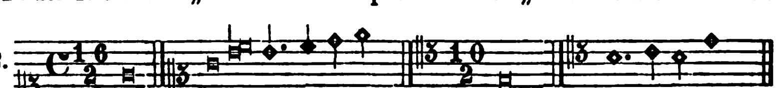
2. „Oremus pro Pontifice" ähnlich angelegt zu 8 Stimmen. 187.

Balduin und Baudouyn, Noel.
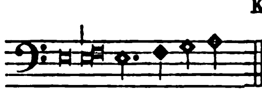
A. 1.  22, 1—20.

Kyrie eleison.

In der 1. Stimme: „Canon in Subdiapason". Titel: „En douleur et tristesse".

2. 
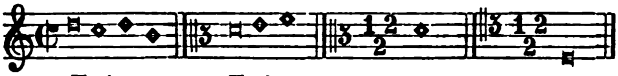
Kyrie. Kyrie.

 57, 46—66.

In der 3. Stimme: „Canon in Subdiapason", ohne Tit.

Kyrie.

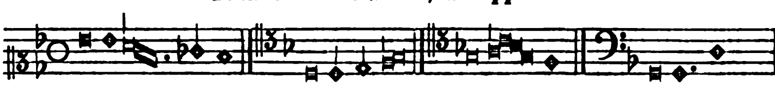
Barra, Hotinet.

A.  26, 37—51.

Kyrie. Kyrie.

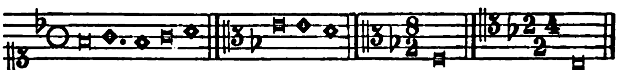
Im K. Wappen von Leo X., die 3. Stimme hat auch den Text „Ecce panis Angelorum" nach den Worten „Kyrie eleison"; beim 5stimm. Hosanna singen nur Cant. und Bass diesen Text; Alt spricht „O salutaris hostia", I. Ten. „Ecce panis", II. Ten. „Bone pastor".

Basiron und Baziron, Philippus.

A. 

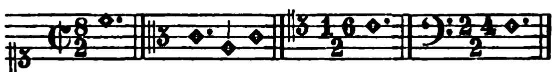
Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

M. ohne Titel. 35, 123—135.

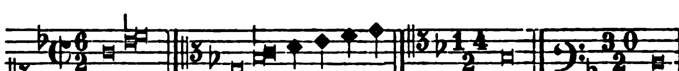
B.  42, 121—124.

Regina coeli. Regina.

Beausseron, Joannes.

A. 1.  M. De feria (ohne Gloria und Credo). 55, 72—79.

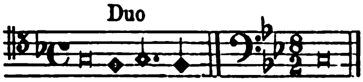
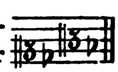
Kyrie.

2.  19, 1—22.

Kyrie.

Ohne Titel, aber Motiv aus M. De B. M. V. mit den üblichen Einschaltungen im Gloria.

Duo

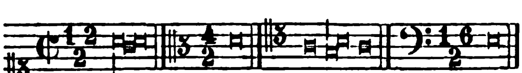
B. 1.  II. p. Dñe ne memineris. Duo für  55, 125–128.

(Dñe) non secundum.

III. p. Quia pauperes. IV. p. Adjuva. 4 v.

2.  13, 166 — 169.

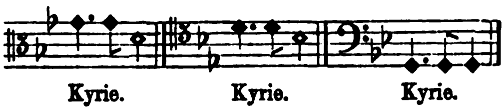
Regina coeli. Regina.

3.  19, 128 —132.

Salve.

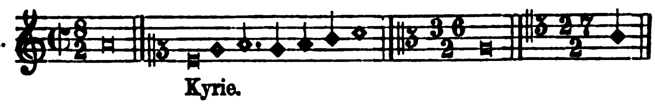
Bencini, Anton.

A. 



250. Originalpart. ohne Titel der Messe.

Billhon, Joann. de.

A. 

M. Content desir. 154, 48—70.

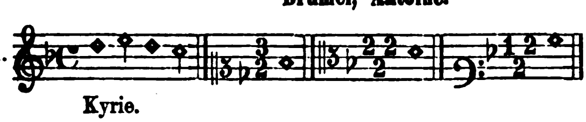
Biordi, Joann.

B. 1. Daleth. Viae Sion. 4 v., in 263.
2. Ecce quod concupivi. 4 v., in 220, 20.
3. Fiat pax. 5 v., in 146.
4. Si ambulavero. 4 v., in 220, 34.
5. Surrexit pastor. 4 v., in 215.

C. 1. Ad regias Agni dapes. 4 v., in 215 u. 263.
2. Ave maris stella. 4 v., in 220 u. 263.
3. Ave maris stella. 6 v. concertato, 220, 39.
4. Lauda Sion (Sequenz). 4 v., 249 u. 260.
5. Te Deum. 8 v., 130 u. 142.
6. Veni sancte Spiritus (Sequenz). 8 v. 220 u. 263.

D. 1. *Cant.* Benedictus. VIII. Ton. 60, 35.
2. *Ps.* Laetatus sum. 6 v., 249.

Brumel, Antoine.

A. 1. 

23, 169—191.

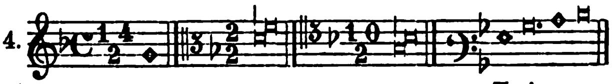
M. Dominicalis. F-Schlüssel auf der 2. Linie bemerkenswert.

2. 

M. „Victimae Paschali". 48, 86—104.

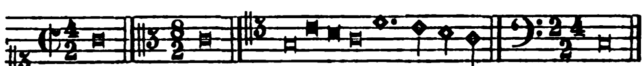
3.  M. Ut re mi fa sol la.

Kyrie. Kyrie. 45, 149—169.

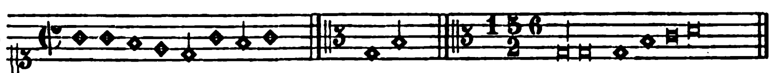
4.  16, 1—21.

Kyrie.

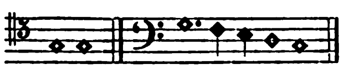
M. „De nostra Domina". Im K. Wappen von Pius IV. Gloria mit den Einschaltungen.

B. 1.  42, 1—9.

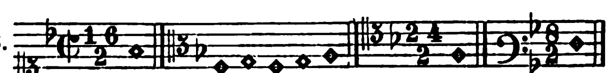
Laudate Dominum.

2. 

Nato canunt omnia. Nato. Joseph Fili David.

 46, 36—42.
II. p. Puer natus est nobis.

Nato. Nato.

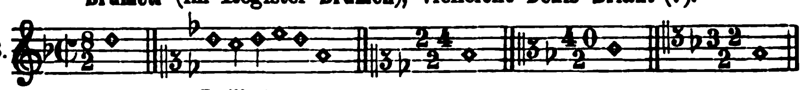
3.  42, 134—137.

Regina coeli.

D. 1. Magnificat. II. Ton., 4 v. 44, 16—23.

2. Magnificat. IV. Ton., 4 v. 63, 75—83.
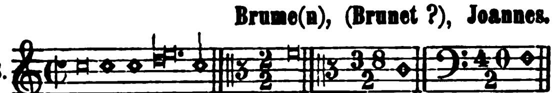
Brumeti (im Register **Brumen**), vielleicht **Denis Briant** (?).

B. 

In illo tempore.

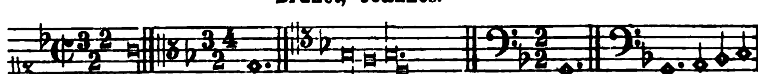
II. p. Cum venerit paraclitus. 19, 135—141.

Brume(n), (Brunet ?), Joannes.

B.  45, 192—199.
II. p. Tu civitas regis justiciae.

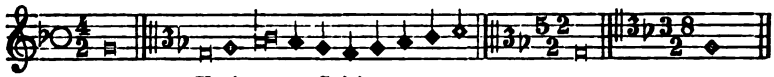
Ave Maria.

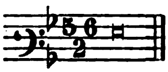
Brunet, Joannes.

C. 1. 

Victimae Paschali. Victimae.

II. p. Sepulchrum Christi. 24, 90—97.

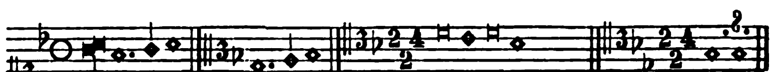
2. 

 46, 72—76.
II. p. Sine tuo numine.

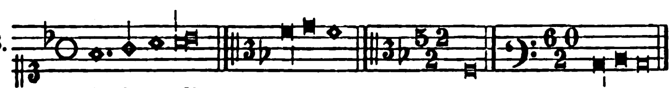
Busnois (Busnoys), Antoine.

A. 1. 

M. l'homme arme. 14, 104—117.

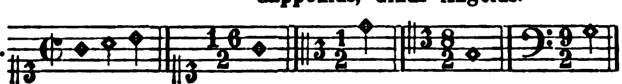
2 

M. O crux, lignum triumphale. 51, 104—43.

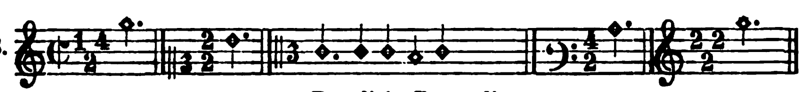
B. 

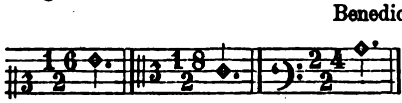
42, 111—115.

Capponius, Ginus Angelus.

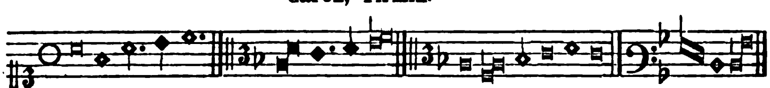
A. 

M. „Ut re mi fa sol la."
196, 1—15.

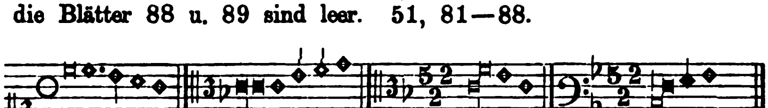
B. 

 196, 15.

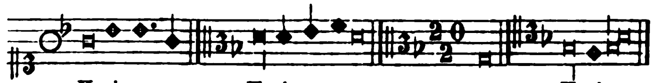
Caron, Firmin.

A. 1. 

M. ohne Titel bis Benedictus u. Agnus, welche nicht eingeschrieben sind; die Blätter 88 u. 89 sind leer. 51, 81—88.

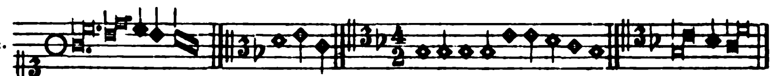
2. 

M. Acueille ma la belle. 51, 5—17.

3.  51, 46—55.

Kyrie. Kyrie. Kyrie.

M. „Jesus autem transiens".

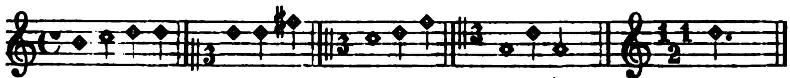
4. 

Kyrie. Kyrie. Kyrie.
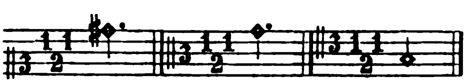
M. „lome lome arme". 14, 127—138.

Carpentras, siehe **Genet**.

Catalani und **Cattalani, Ottavio**.

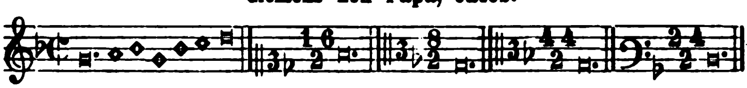
D. 

Beatus vir. Beatus. Beatus. Beatus.

 59, 50—58. u. 89, 22—32.
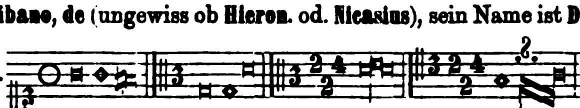
Claudin, siehe **Sermisy**.

Clemens non Papa, Jacob.

B.  38, 73.

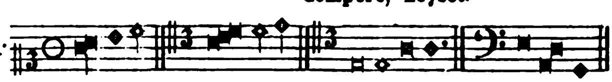
Me oportet minui.

Clibane, de (ungewiss ob **Hieron**. od. **Nicasius**), sein Name ist **Declibane** geschrieben.

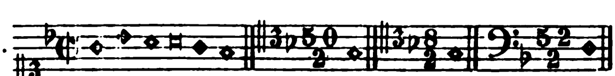
A.  M. „Et super nivem dealbabor." 51, 36—46.

Kyrie. Kyrie.

Compere, Leyset.

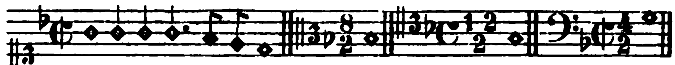
A.  M. „l'homme arme". 35, 61—70.

Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

B. 1.  42, 13—19.
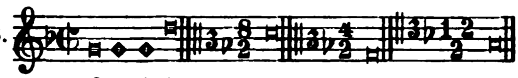
Ad honorem tuum.

Litaneiartiges Motett, in welchem der Versikel steht: „ut papam nostrum Julium conservare digneris".
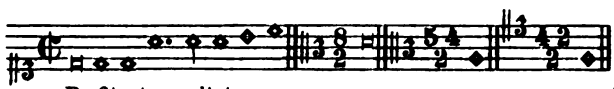
2. 

15, 182—184.
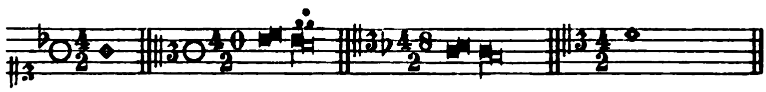
Litaneiartiges Motett; jede Stimme singt andere Heiligennamen.

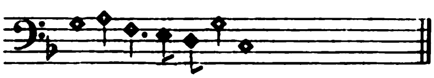
3. 

46, 98—100. II. p. Ave Virgo gloriosa.

4. 

42, 141—143. II. p. Digne loqui de personis.

5. 



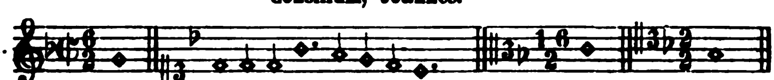
Die 2. Stimme singt: Fera pessima mit Canon: „Bis silens me presente in yspodia penthe". 42, 78—80.

D. 1. *Magnificat.* I. Ton., nur in zwei Stimmen angefangen, dann wieder ausgestrichen mit der Bemerkung „verte folium". 44, 59.

Auf Fol. 60 aber folgt ein Magnificat. VIII. Ton. von auct. inc.

2. Magnificat. I. Ton., 4 v. 15, 69—75.

Consilium, Joannes.

B. 1. 



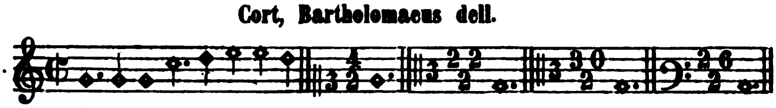
55, 133.

2. 

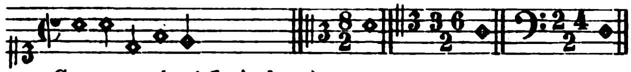
24, 38.

II. p. Stetit Jesus in medio.

Cort, Bartholomaeus dell.

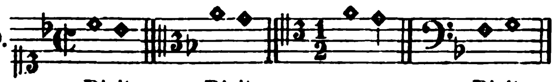
B. 1. 

105, 28—35.

2.  105, 35—43.

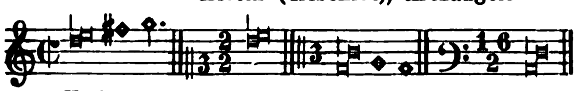
Cum pervenisset (b. Andreas).

Costanzi, Giovanni.

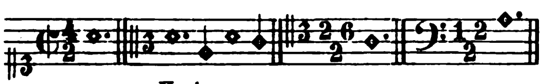
D.  251. 2. Chor tritt nach 6 Pausen ein.

Dixit. Dixit. Dixit.

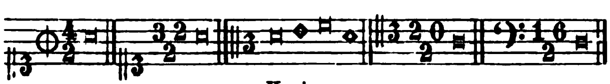
Crivelli (Cribellius), Archangelo.

A. 1.  M. „Petrus Apostolus“. 25, 21—38.

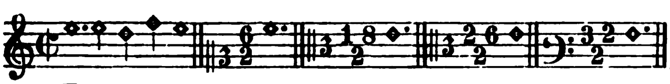
Kyrie. Kyrie.

2.  M. „Credo major“. 25, 1—20.

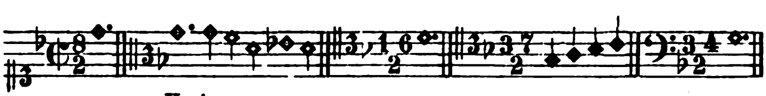
Kyrie.

3.  M. „Sumens illud ave“. 25, 41—69.

Kyrie.

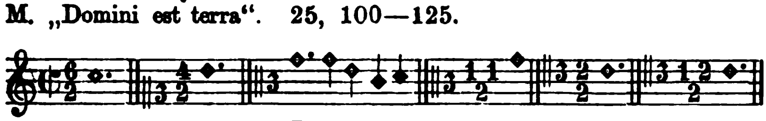
4.  M. „Euro gentil“.

Kyrie. 25, 69—100.

5. 

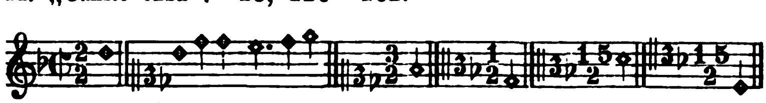
Kyrie.

M. „Domini est terra“. 25, 100—125.

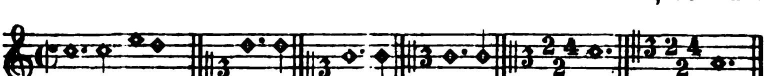
6. 

Kyrie.

M. „Canite tuba“. 25, 126—162.
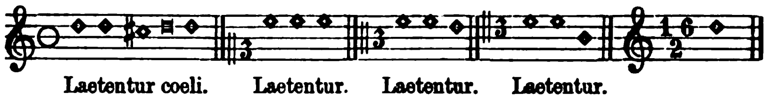
B. 1. 
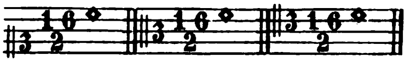
Cantemus Dominum. 72, 39—45.

2. 

Ecce odor. Ecce. Ecce. Ecce. 33, 27 u. 72, 35.

11*

3. 

 29, 8—11.

D. 1. Ps. Beatus vir. Ton. VI., 8 v. 31, 63—73. Ton. VIII., 8 v. 59, 42—50 u. 89, 1—11.

2. Ps. Confitebor tibi. Ton. II., 8 v. 33, 83.

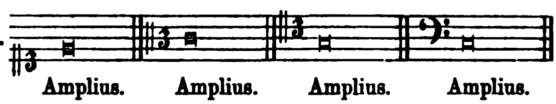
3. Ps. Dixit Dominus. Ton. I., 8 v. 31, 22—29.

4. Ps. Lauda Jerusalem. Ton. VII., 8 v. 109, 10. Ton. VI., 8 v. in 221.

Dentice, Fabrizio.

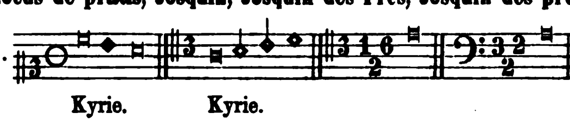
D. 

205, 5.
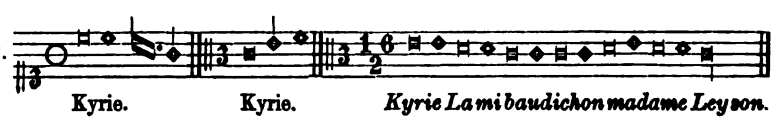
II. chor. 

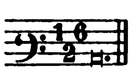
206, 10.

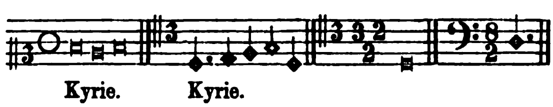
Deprès, Josquin
(Judocus de pratis, Josquin, Josquin des Pres, Josquin des pres, Josquin des prez).

A. 1. 

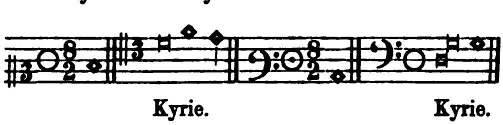
M. Lessefaire a mi. 41, 38—50.

2. 

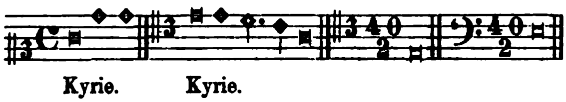
 M. La mi baudichon. 23, 96—106.

3. 

M. Hercules dux ferrarie. 45, 116—130.

4. 

M. lhomme arme. 154, 1—28 u. 197.

5. 
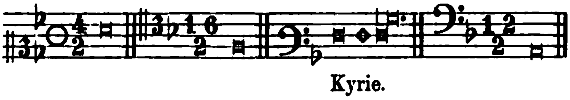
M. „Malheur me bat“.
23, 61—76.

6. 
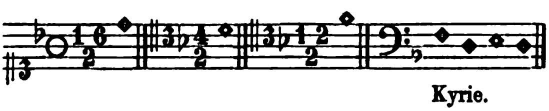
M. „Pange lingua“.

7. 

M. Fortuna desperata.
41, 50—63.

8. 

M. Lomme arme.
41, 27—38.

9. 

M. „Faisant regret“.
23, 118—129.

10. 

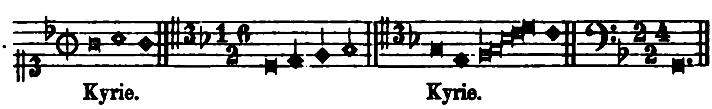
M. „De beata M. V.“.
45, 1—16.

Im Sanctus Canon: „Vous jeunerez les quatre temps“.

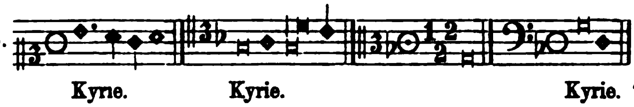
11. 

154, 29—48.

M. „Incessament“. Ohne Autorangabe, nach Baini's Angabe von Josquin.

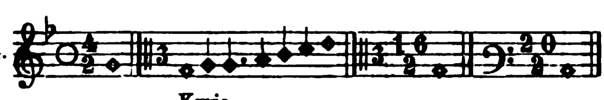
12. 

M. Dung aultre amer. 41, 148—155.

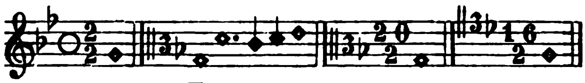
13. 

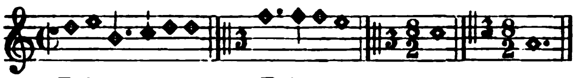
M. Da pacem Domine.
41,129-148.

Obwohl im Codex Pasquin deutlich zu lesen ist, so setze ich die Messe hierher, da ein Kopistenfehler vorliegen kann.

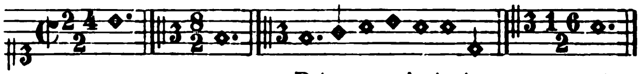
14. 

M. „Gaudeamus“.
23, 46—61.
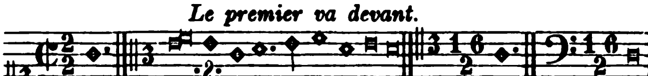
15. 
Kyrie.
M. Ave maris stella. 41, 63—75.
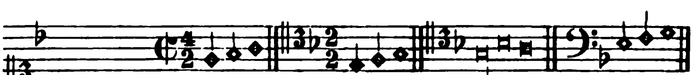
16. 
Et in terra. Et in terra
23, 135—140.

Et in terra „de b. Virgine“ mit den üblichen Einschaltungen im liturgischen Texte.

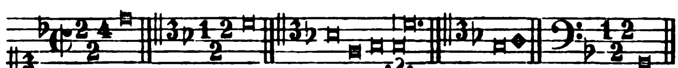
17 
Patrem omnipotentem.
Patrem „de rouges nez“. 23, 140—145.
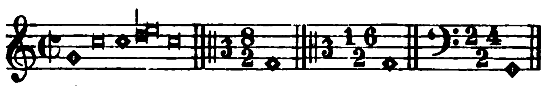
Le premier va devant.

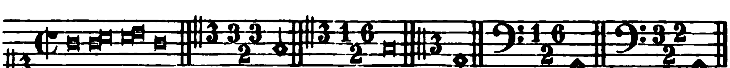
18. 
Patrem omnipotentem.
Patr. „De Village“. 23, 129—135.

19. 
Patrem (Choral). Factorem. Factorem.
41, 189.

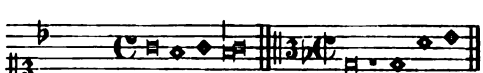
Patrem „De tous biens plaine“.

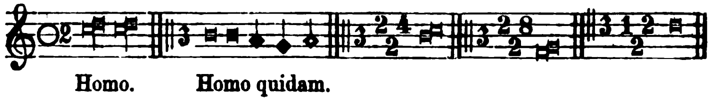
B. 1. 
Ave Maria. Ave.
55, 131—133.

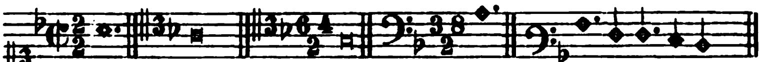
2. 
Ave Maria.
42, 22.

3. 
Benedicta.
16, 155—160.

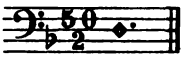
II. p. Per illud Ave (Duo). III. p. Nunc mater exora. 6 v.

4. 
Domine non secundum. Non secundum.
2 v. Dñe, ne memineris. 2 v. Adjuva. 4 v. 35, 4.

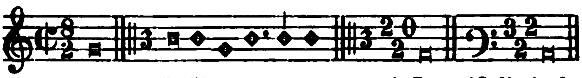
5. 
Homo. Homo quidam.
42, 148.

6. 

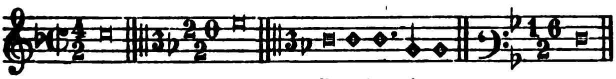
Huc. Huc me sidereo.



3. Stimme „Plangent eum" II. p. Felle sitim.
45, 181—188.

7.  38, 29.
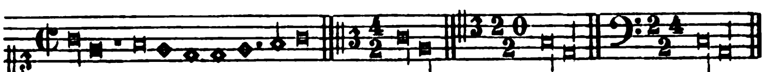
In illo tempore (assumpsit Jesus 12 discipulos).

8.  38, 1 -- 8.

In principio.

9.  24, 23.

Inviolata. Fuga in Diapenthe.

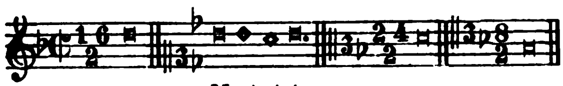
10. 

Liber generationis. 42, 141—148.

In den folg. Sätzen manchmal 3st. z. B. Salomon tacet, Joachim tacet.

11.  II. Portio mea.
16, 165—170.

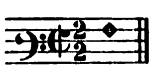
Memor esto.

12.  26, 136.

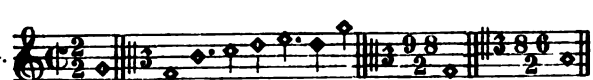
Mente tota.

13. 

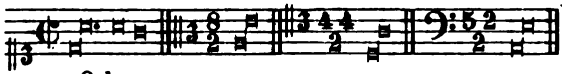
Missus est. *A une dame iay faict veu.*
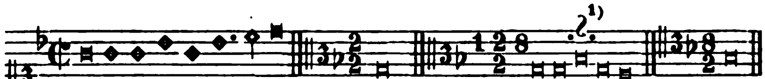


II. p. Hic erit magnus.
19, 156—162.

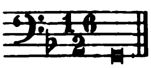
14.  II. p. Accede nuntia.
46, 129—134.

Mittit ad virginem.

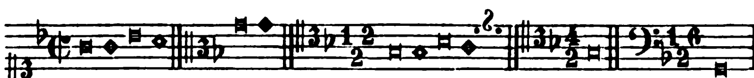
15. 

II. p. Si ego commisi.
45, 199—202.
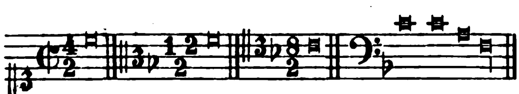
16. 



1) Canon in Diapenthe.
24, 18.

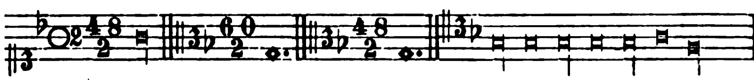
17. 

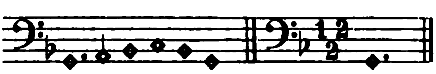
55, 128—131.

18. 

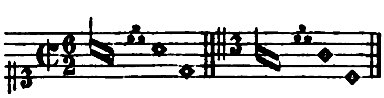
38,
63—73.

II. p. Montes Gelboe. III. p. Sagitta Jonathan. IV. p. Doleo super te.

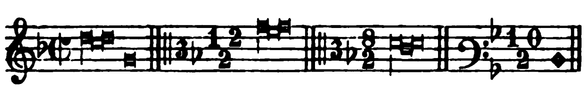
19. 



II. p. Virtus sancti Spiritus.
16, 160—165.
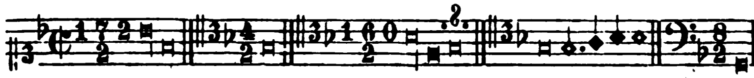
20. 

also 4 v.
42, 159.

21. 

24,
79,

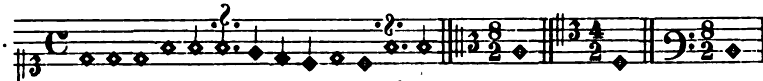
In 2. Stimme: Canon „Qui perseveraverit salvus erit".
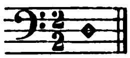
22. 
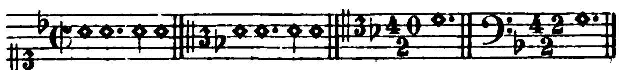
1. u. 3. Stimme singen „Ave Maria". 16, 170—174. 42, 99—104.

C. 1. Ave maris stella. Ton. I. 1., 3., 5. Strophe Choral, 2. 3 v., 4., 6. u. 7. 4 v. 15, 41—44.

2. Nardi Maria. I. Ton., 4 v. u. Choral. 15, 44.

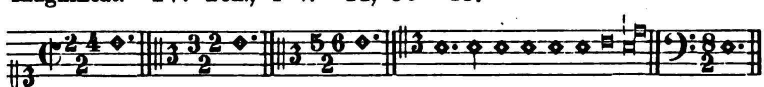
D. 1. 
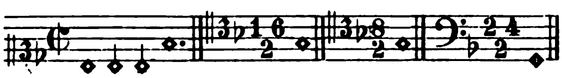
 38, 106—110.
Canon: „Les trois estas sont assemblee Pour les soulas de trespasses". Bei der 2. und 4. Stimme steht: „Ad Longam". Die Komposition schliefst mit dem V. Requiem aeternam etc. Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, Pater noster, wie im Rituale Romanum bei den Exsequien und scheint beim Tode eines Papstes (Alexander VI. ?) entstanden zu sein.

2. 

II. p. Deus autem noster. 38, 8—18.

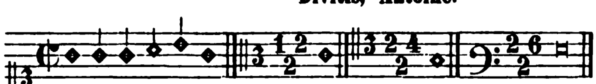
3. Magnificat. IV. Ton., 4 v. 44, 36—43.

4. 
Miserere mei Deus. 38, 41—50.
Falsobordoneartig durchkomponiert, ähnlich den Improperien Palestrina's.

5. 

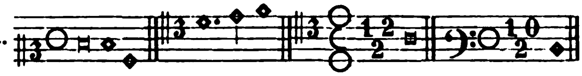
38, 18—25.

Divitis, Antoine.

A. 
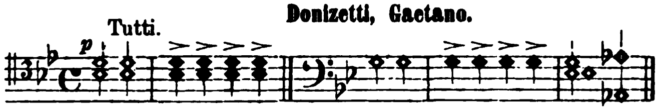
M. „Quem dicunt homines". 55, 79—94.

De Demarto.

A. 

M. „Spiritus almus". 14, 38—46.
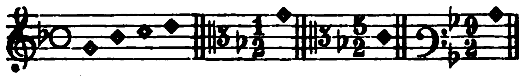
Donizetti, Gaetano.

D. 

269.

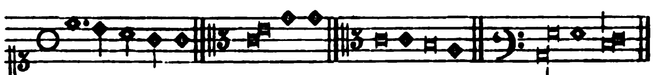
Begleitung von zwei Violen und zwei Violoncellen.

Dor, Josquinus.


M. „De nostra Domina“. 55, 16.
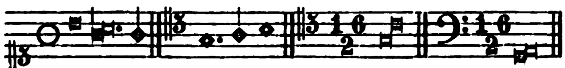
Kyrie.

Dufay, Guillaume.

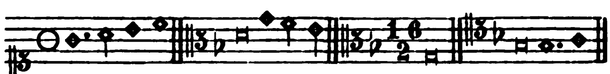
A. 1. 
14, 25—38.

Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

M. „Se la face ay pale“. Nur Kyrie, Et in terra, Patrem.

2. 
M. „Ecce ancilla Domini“. 14, 75—86.

Kyrie. Kyrie.

3. 
14, 99—103.

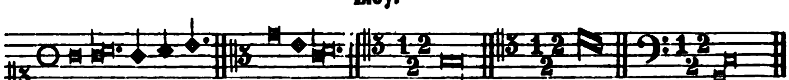
Kyrie. Kyrie. Kyrie.

M. „lomme lomme arme“. Nur Kyrie und Et in terra.

Durante, Franc.

„Magnificat“ (in Bdur) à 4 concertanti con Organo. 252.

Eloy.

A. 

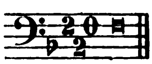
Kyrie. Kyrie.

M. „Diserunt (! dixerunt) discipuli“. 14, 55—63.
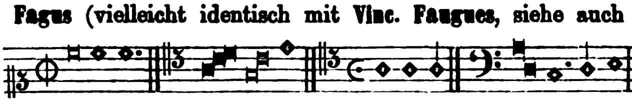
Eustachius, de monte regali.

B. 
Canon: „Le premier va devant“.

Regina coeli.

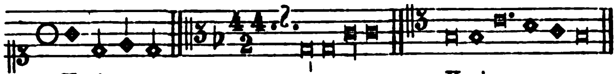

II. p. Resurrexit mit Canon: „Le devant va derrier“. 46, 148—151.

Fagus (vielleicht identisch mit Vinc. Faugues, siehe auch La Fage).

A. 
M. „Basse danse“. 51, 55—68.
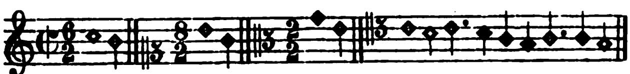
Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

Faugues, Vincent.
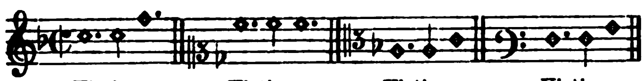


Kyrie. Kyrie. M. „lomme arme". 14, 138—149.

Fazzini, Giovanni Battista.
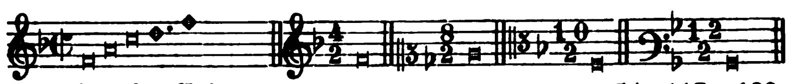
A. 

Kyrie. 2. Chor ähnlich. 218.

C. 

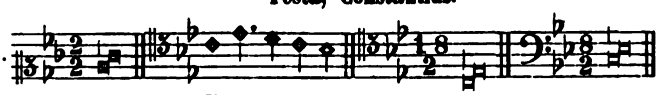
Victimae. Victimae. Victimae. Victimae. 2. Chor ähnlich. 257.

Ferabosco (wahrscheinlich Domenico).

B. 

Ascendens Christus. 54, 117—120.

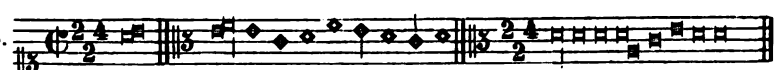
Festa, Constantius.

A. 1. 
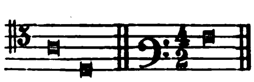
Kyrie. M. „Ohne Titel". 26, 1–13.

2. 

Kyrie. Kyrie. M. „Ohne Titel". 26, 115—126.

3. 

Patrem omnipotentem. *Solemnitas gloriosae.*



Patrem. 57, 92—101.

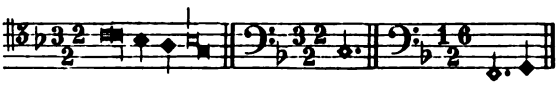
B. 1. 

Ave nobilissima.

II. p. Totiens tu. 20, 56—61.

2. 

Ave Regina.



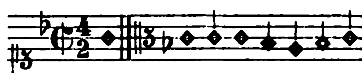
17, 136—140 u. 20, 176 (an letzter Stelle ohne Autorangabe).

3. 

Da pacem. Da pacem.
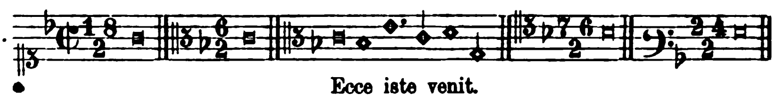
Canon: Si cum Basso concordaveris habebis pacem. 18, 194.

4. Deo dicamus gratias (Responsorien zu Benedicamus Dño), 4 v. in tono dupl. et in Festis B. M. V. 18, 191 u. 21, 140.
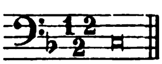
5. Domine (Choral.) 

Non secundum.

II. p. Dñe ne memineris 3 v. III. p. Adjuva nos 6 v. 20, 72—76.

6. 

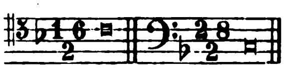
Ecce iste venit.



Die 4. Stimme singt: Magnificat. II. p. Imber abiit. 20, 80—85.

7. 

Exaltabo te Dñe.



20, 66—72.

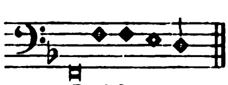
Die 3. Stimme singt: Benedictus Dominus Deus Israel, die 4. Cum jucunditate, so dass drei verschiedene Texte unterlegt sind.

8. 

In illo tempore. 46, 63.
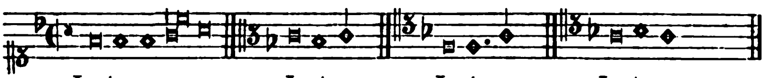
9. 
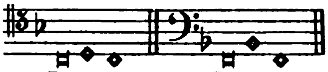
Inviolata. Inviolata. Inviolata.



Inviolata.

Wird durch Canon diapason in allen Stimmen 8st.; das näml. in 20, 119 Auctor inc. 46, 134.

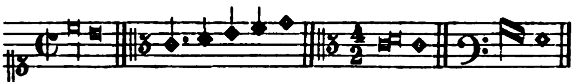
10. 



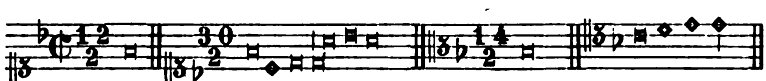
II. p. Gaude mater. III. p. Adoremus ergo. 20, 100—110.

11. 

198, 57—61.
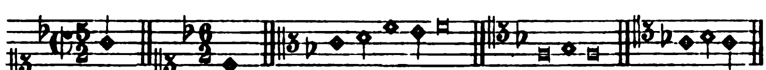
12. 

20, 126—132.
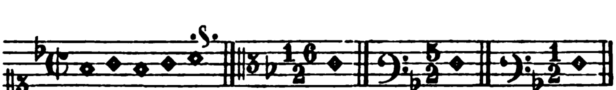
13. 


Die 2. Stimme singt „Ave Maria“. 20, 92—95.

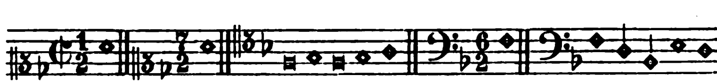
14. Petrus Apostolus 4 v. (Antiphon). 18, 193.

15. 

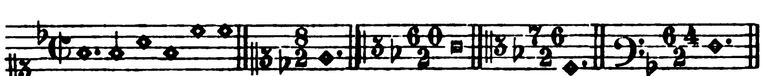

20, 123.

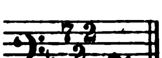
16. 

46, 151.

17. 

20, 98.

18. 


II. p. Quae est ista. Die 3. Stimme singt: Assumta es Maria. 20, 61—66.

C. 1. Ad coenam Agni. 1., 3., 5., 7. Choral, 2. 4 v., 4., 6. 3 v., 8. 5 v. 18, 23.

2. Ave maris stella. 1., 3., 5. Choral, 2., 6. 4 v., 4. 3 v., 7. 5 v. 18, 60.

3. Audi benigne. 1., 3. Choral, 2. 4 v., 4. 3 v., 4. 5 v. 18, 11.

4. Aurea luce. 1. 4 v., 2. Choral, 3. 6 v. 18, 56 u. 21, 22.

5. Aures ad nostras. 1., 3., 5. 4 v., 2., 4., 6., 8. Choral, 7. 3 v., 9. 5 v. 18, 14.

6. Christe redemptor. 4 v. (in die nativitatis Dni), 1., 3., 5. Choral 2., 4., 6. 4 v., 7. 5 v. 18, 4 u. 21, 1.

7. Christe Redemptor. 1., 3., 5. Choral, 2., 4 v., 6. 3 v., 7. 5 v. 18, 66 u. 21, 25.

8. Deus tuorum militum. 1., 3. Choral, 2. 4 v., 4. 3 v., 6. 5 v. 18, 73.

9. Deus tuorum militum. 1. 4 v., 2., 4. Choral, 3. 3 v., 5. 5 v. 18, 32.

10. Exsultet coelum. 1., 3., 5. Chor., 2. 4 v., 4. 3 v., 6. 5 v. 18, 70.

11. Hostis Herodes. 1., 3. Choral, 2. 4 v., 4. 3 v., 5. 5 v. 18, 8 u. 21, 6.

12. Hujus obtentu. 1. Choral, 2. 5 v. 18, 85.

13. Jesu corona Virginum. 1., 3. Chor., 2. 4 v., 4. 3 v., 5. 5 v. 18, 82.

14. Jesu corona Virginum (temp. Pasch.). 1. 4 v., 2. Chor., 3. 3 v., 4. 5 v. 18, 37.

15. Jesu nostra redemptio, 1., 3. Choral, 2. 4 v., 4. 3 v., 5. 4 v. 18, 40 u. 21, 9.

16. Iste confessor. 1., 3. Choral, 2. 4 v., 4. 3 v., 5. 5 v. 18, 79.

17. Lucis Creator optime. 1., 3., 5. Chor., 2. 4 v., 4. 3 v., 6. 5 v. 18, 89.

18. Nardi Maria. 1. Chor., 2. 5 v. 18, 58.

19. O lux beata Trinitas. 1. 4 v., 2. 5 v., 3. 6 v. 18, 47 u. 21, 16.

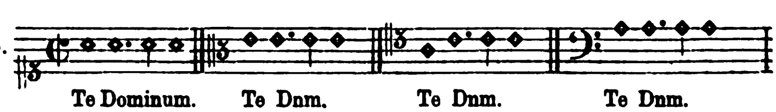
20. Pange lingua. (III. Ton.) 1., 3., 5. Chor., 2., 4. 4 v., 6. 5 v. 18, 50 u. 21, 19.

21. Petrus Beatus und Quodcumque Choral. 3. 5 v. 18, 59.

22. Qui condolens interitu. 4 v. (in adventu Domini), 3. 3 v., 5. 4 v. 2. u. 4. Choral. 18, 1.

23. Rex gloriose Martyrum. 1., 3. Choral, 2. 4 v., 4. 5 v. 18, 35.

24. Sanctorum meritis. 1., 3., 5. Chor., 2. 4 v., 4. 3 v., 6. 5 v. 18, 77.

25. 

26. Tibi Christe. 1., 3. Choral, 2., 4. 4 v. 18, 64.
27. Tristes erant Apostoli. 1., 3., 5., 7. Chor., 2., 6., 8. 4 v., 4. 3 v., 9. 5 v. 18, 27.
28. Urbs beata Hierusalem. 1. 4 v., 2., 4. Chor., 3. 3 v., 5. 5 v. 18, 86.
29. Ut queant laxis. 1., 3. Choral, 2., 4. 4 v., 5. 5 v. 18, 53.
30. Veni Creator. 1., 3., 5. Choral, 2., 6. 4 v., 4. 3 v., 7. 5 v. 18, 43 u. 21, 12.
31. Vexilla Regis. 1., 3., 5. Chor., 2., 6. 4 v., 4. 3 v., 7. 5 v. 18, 19.

D. 1—8. Magnificat in den 8 Kirchentonarten. 1., 3., 5. Vers etc. 4, 2 u. 3 v., letzter meist 5 oder 6 v. 18, 93—191.

9—12. Magnificat. I., III., VI. u. VIII. Ton., 4 v. (verschieden von den vorigen). 21, 37—56.

10. Magnificat. III. Ton., 4 v. 64, 12—9 gleich mit 21, 37—44.

Fevin, Antoine de.

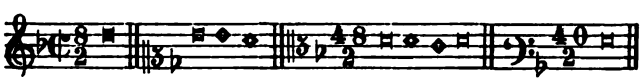
A. 1. 
Kyrie. Kyrie.

16, 100—116.

M. „Dictes moy toutes vos pensees".

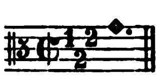
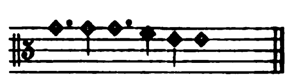
2. 
Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

M. parva. 16, 89—100.

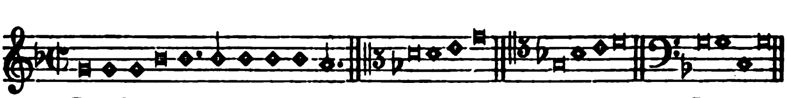
3. 
Kyrie. *Mente tota.*

16, 47—61.

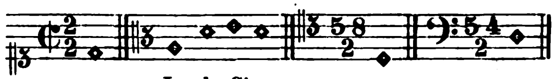
M. Mente tota supplicamus.

4.  Canon in Diatessaron. Quere primum la prie in superiori. 
Kyrie.

 M. De feria (auch mit Et in terra u. Patrem). 16, 61—74.

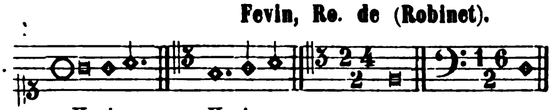
B. 
Benedictus Dominus meus. Benedictus. Benedict. Benedict.

II. p. Omnes gentes plaudite. 26, 152—156.

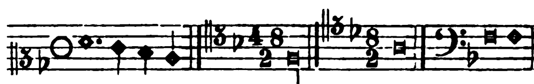
C.  46, 78—85.

Lauda Sion.

Fevin, Ro. de (Robinet).

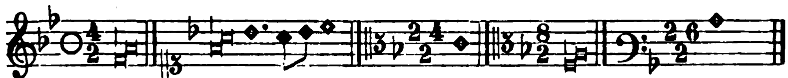
A. 1.  M. „Ave Maria" 26, 13—27.

Kyrie. Kyrie.

2.  41, 181—189.

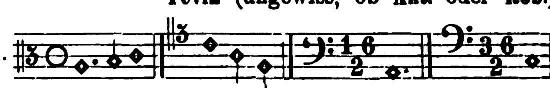
Patrem. Patrem.

Patrem: „*La belle se scit au pres de la toin*".

B. 

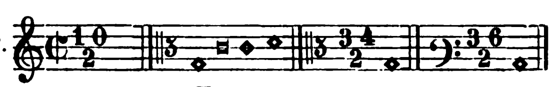
Alma. 42, 168—171.

Fevin (ungewiss, ob Ant. oder Rob.).

A. 1.  M. „Le villain Jallulx". 23, 106—118.

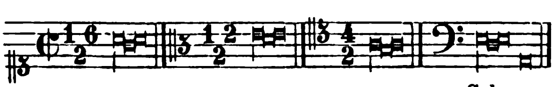
Kyrie. Kyrie.

Nur „fevin" geschrieb.; nach Eitner Bibliogr. wahrscheinl. Rob. Fevin.

2.  M. „Ave Maria". 45, 31—48.

Kyrie.

Fl'. N.
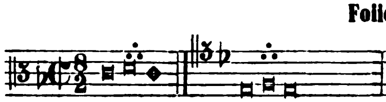
B.  42, 162.

Salve.

Foggia, Francesco.

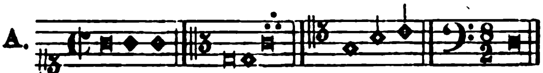
Amore Jesu gandeo. 5 v. Partitur in 220.

Foliot.

B.  42. 125.
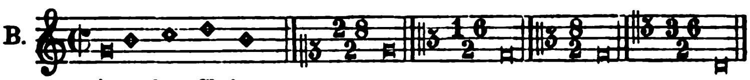
Regina coeli.

Forestyn, Mathurin.

A. 
Kyrie. Kyrie. Kyrie.

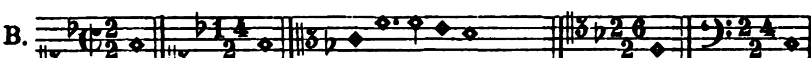
M. „lomme harme“. 160, 96—108.

Fornarino.

B. 
Ascendens Christus.

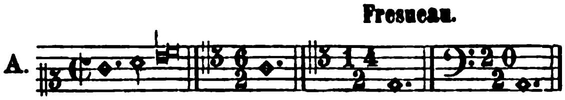
II. p. Ascendit Deus. 54, 121—125.

Fremin.

B. 
Sancta Maria.
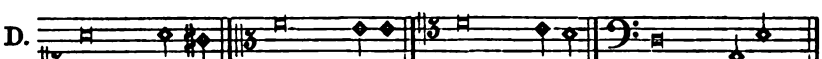
17, 125—128.

Fresneau.

A. 
Kyrie.

M. „Quarti Toni“. 23, 151—169.

G., F. (vielleicht Franc. Guerrero ?).

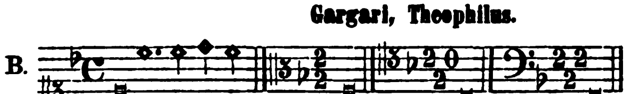
D. 
Miserere mei, Miserere mei. Miserere mei. Miserere mei.


3. Amplius ... Amplius ... Amplius ... Amplius ...

205 u. 206. (3. Miserere).

Gallus, Joannes, siehe Jehan, Metre.

Gargari, Theophilus.

B. 
O altitudo.

2. Chor gleiche Schlüssel. 100, 15—22.

C. Decora lux. IV. Ton., 1., 3., 4. vierstimm., 2. Choral. 102, 59—61.

D. 1, 2. Beatus vir. III. Ton., 4 v. 59, 15—22. VI. Ton., 8 v. 102, 29—41.

3, 4. Confitebor tibi. II. Ton., 4 v. 59, 7—15. I. Ton., 8 v. 102, 15—29.

5, 6. Dixit Dominus. I. Ton., 4 v. 59, 2—7. II. Ton., 8 v. 102, 1—15.

7. Laudate Dn̄m omnes gentes. VIII. Ton. 102, 53—59.

8. Laudate pueri. IV. Ton., 8 v. 102, 41—53.

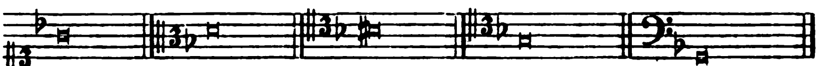
9. Magnificat. I. Ton., 4 v. 91, 2—19.

10. Magnificat. VI. Ton., 4 v. 91, 19—38.

11. Magnificat. VII. Ton., 4 v. 31, 102—113.

12. 

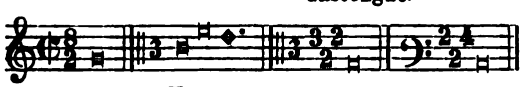
Miserere mei. Miserere mei. Miserere mei. Miserere mei.



3. Amplius. Amplius. Amplius. Amplius. Amplius.

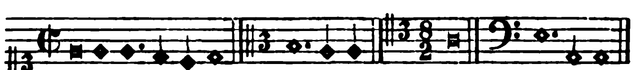
(5. Miserere.) 205 u. 206.

Gascongne.

A. 1. 

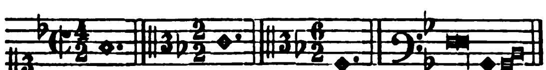
Kyrie.

M. „Pour quoy non". 17, 39—61.

2. 
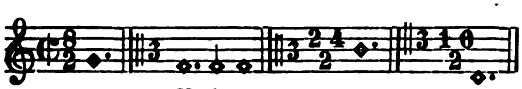
Kyrie. Kyrie. Kyrie.

M. „En satazin". 19, 23—42.

3. 

Kyrie.

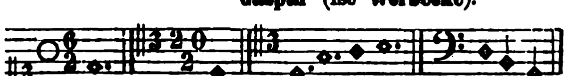
M. „Laultre jour per my ces champs". 26, 102—115.

4. 

Kyrie.

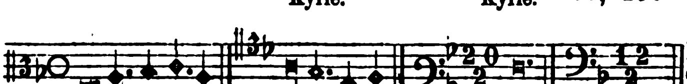
M. „Mon mary ma diffamée". 26, 77—90.

Gaspar (ist Werbeske).

A. 1. 

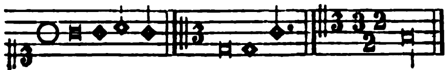
Kyrie. Kyrie.

M. „Se mieulx ne vient". 35, 136—147.

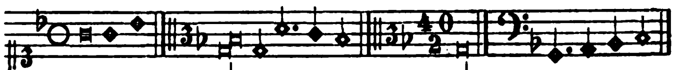
2. 

Kyrie. Kyrie.

M ohne Titel. 14, 9—25.

3. 

M. „Princesse damourettes“. 35, 157—169.

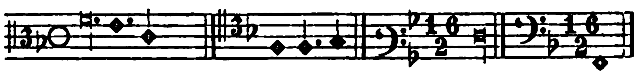
4. 

41, 156—174.

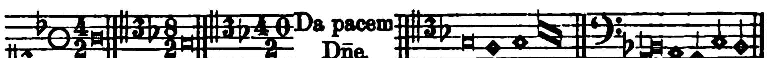
M. „Et trop penser my font amours“.

5. 

M. „O venus bant o venus brant“. 51, 132—149.

B. 1. 
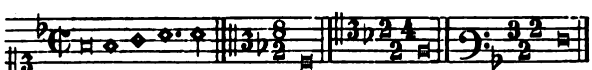
15, 198—201.

2. 

15, 201—205.
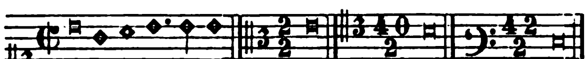
D. Magnificat. VIII. Toni, 4 v. 15, 145—151 u. 151—158.

Genet, Elziarius (gewöhnl. **Carpentras**).
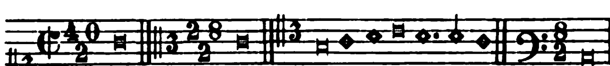
B. 1. 

46, 11—16.

II. p. Audiam quid loquatur, 3 v. III. p. Misericordia.

2. 

II. p. Flumina plaudent. 46, 7—11.

3. 

46, 16—19.

II. p. Benedicam Dominum.

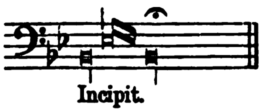
4. 

46, 19—23.

II. p. Voluntarie sacrificabo.

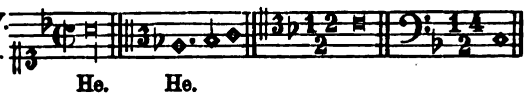
5. Lamentationes. *Fer. V. I. Lectio.*
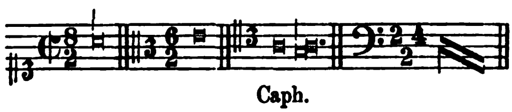




163, 2—7.

6. *Fer. V. II. L.*
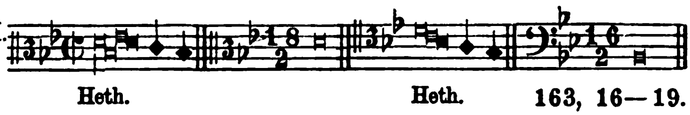


163, 7—13.

7. Fer. V. III. L.



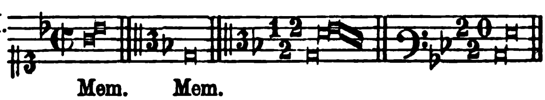
163, 13—16.

8. Fer. VI. I. L.



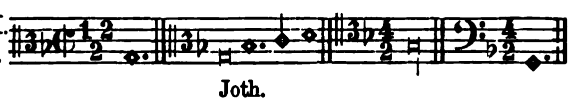
163, 16—19.

9. Fer. VI. II. L.
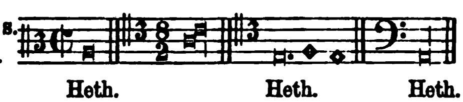


163, 19—23.

10. Fer. VI. III. L.
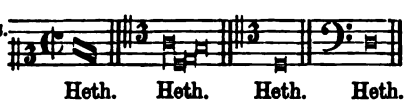


163, 23—26.

11. Sabb. s. I. L.



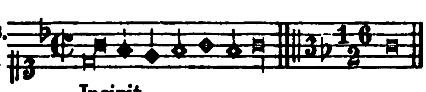
163, 26—29.

12. Sabb. s. II. L.
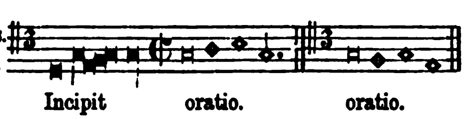


163, 29—33.

13. Sabb. s. III. L.

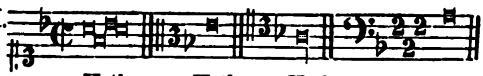


Duo. Recordare, 4 v. 163, 33—41.

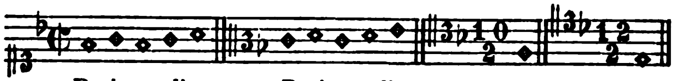
14. Sabb. s. III. L.
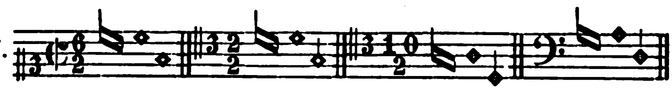


Duo. Recordare, 3 v. 163, 41—47.

15. Fer. VI. I. L.


163, 47—50.

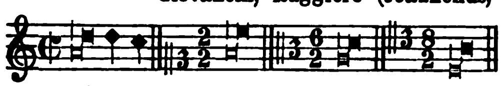
16.


44, 85.

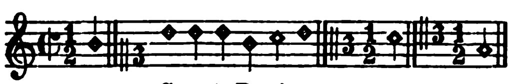
17.


Mit „Carpentras 1507" gez. in 42, 165—168.

Giovanelli, Ruggiero (Joannellus, Rogerius).

A.


2. Chor gleiche Schlüssel. M. „Vestiva i colli". 122, 1—29.

B.


2. Chor gleiche Schlüssel. II. p. Laetentur coeli. 134, 1—14.
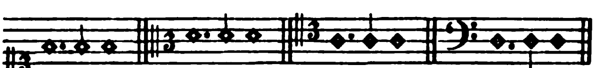
D. 1. Beatus vir. VI. Ton., 8 v. 59, 22—32 u. 89, 11—22 u. in Partitur 222.

2. Beatus vir. II. Ton., 8 v. 59, 32 u. 89, 22—32 (siehe oben auct. inc. p. 109, No. 1).

3. Dixit Dominus. I. Ton., 8 v. 31, 1—12 u. 95, 1—12 u. in Partitur 222.

4. Laudate pueri. III. Ton., 8 v. 31, 94—102.
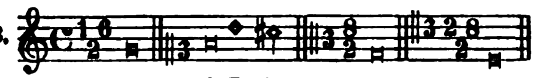
5.




205 u. 206.

Grandis, Felice de, ist in Codex 222 Schreibfehler statt **Vincenzo de Grandis.**

Grandis, Vincenzo de.
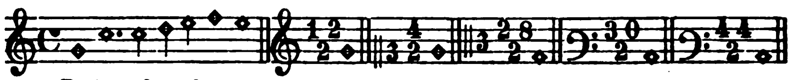
B.


in Partitur 221.

C. 1. Crudelis Herodes. VIII. Ton., 4 v. 69, 33—45.
2. Jam sol recedit. VIII. Ton., 4 v. 69, 73—79 u. 105, 23—28.
3. Jesu Redemptor omnium. I. Ton., 4 v. 69, 17—33.
4. Placare Christe servulis. I. Ton., 4 v. 69, 1—17.

D. 1. Beatus vir. VIII. Ton., 8 v. 105, 11—23. u. in Partitur 222.
2. Dixit Dominus. VI. Ton., 8 v. 105, 1—11.
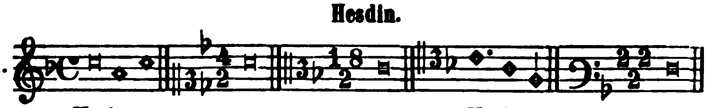
Guerrero, Francesco.

B. 

Pastores loquebantur.

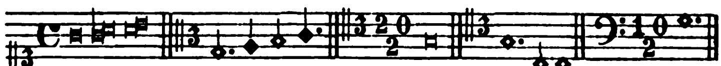
II. p. Videntes autem. 29, 24—31.

Hesdin.

A. 1. 

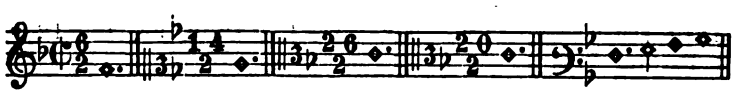
Kyrie. Kyrie.

M. „Veni sponsa Christi". 17, 61—79.

2. 

Kyrie. Kyrie. Kyrie.

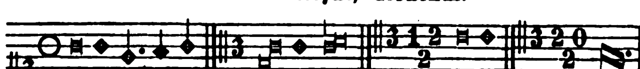
M. Ohne Titel. 19, 109—128.

C.  24, 27.

Veni sancte.

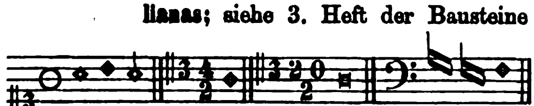
II. p. O lux beatissima.

Heyns, Cornelius.

A.  M. „Pour quoy". 51, 17—26

Kyrie. Kyrie.

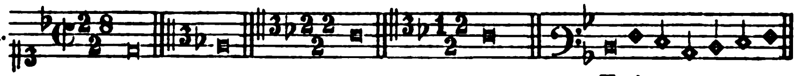
Hillanas, Jo. de. (Wahrscheinl. identisch mit Jo. **Llanes**, **de ylianas**, **lanas**, **llanas**; siehe 3. Heft der Bausteine S. 59.)

A.  M. ohne Titel. 49, 96—108.

Kyrie. Kyrie.

Hylaire, siehe **Penet.**

Jachet.

A. 

Kyrie.

M. „Si bona suscepimus". 13, 79—101.

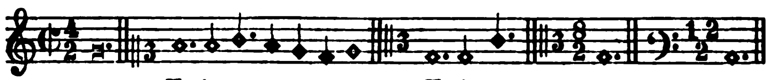
Jachetto.

A. 

Kyrie.

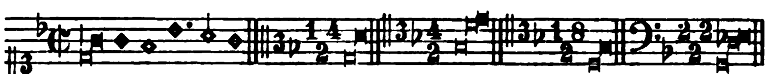
M. „Surge Petre". 39, 81—101.

Jacquet.

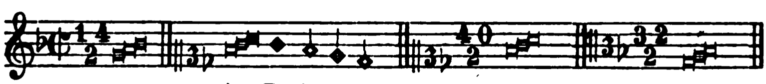
A. 1. 

Kyrie. Kyrie.

M. Ohne Titel. 155, 36—59.
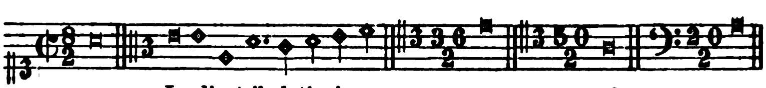
B. 1. 

Aspice Domine. 38, 97—101.

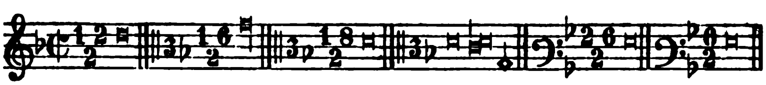
2. 

Ave Regina.

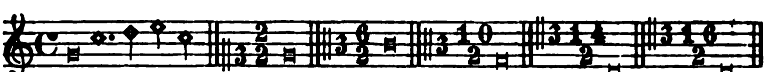
 17, 133—136.

3. 

In die tribulationis. 38, 101—106.

4. 

Salve. 24, 83.

5. 

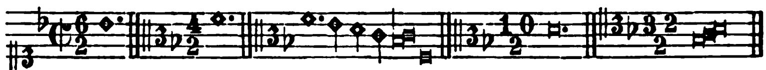
Surge Petre.

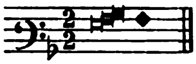
II. p. Si diligis me. 24, 126.
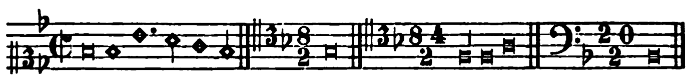
Die drei Vornamen scheinen auf „Berchem" hinzuweisen und ihm die Kompositionen anzugehören.

Jehan, Jan, Maistre oder Metre, auch Jo. de Ferrara.

Sein eigentlicher Name war **Joannes Gallus.** (Vide M. f. M. 18, p. 85.)

B. 1. 

 17, 128—133. (Maistre Johan.)

2. 

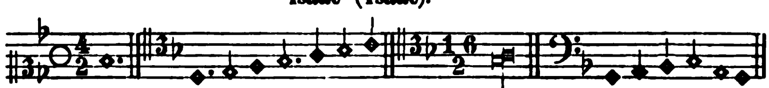
19, 148—151.

II. p. Ad coelum gressus. (Maistre Jehan, im Reg. Jo. de Ferrara.)

Jomelli, Nicol.

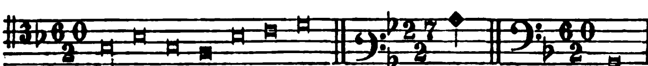
Sequenz Veni sancte Spiritus in Cdur $^3/_2$ Takt, von J. B. Fazzini für die päpstl. Kapelle arrangiert.

Isaac (Ysaac).

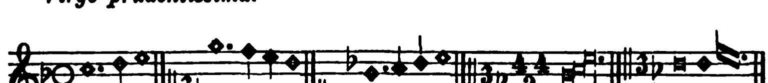
A. 1. 
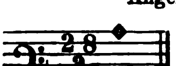
M. Ohne Titel. 35, 27—37.

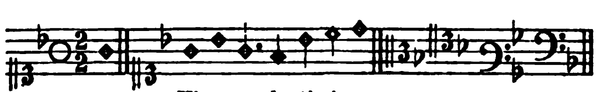
2. 



45, 169—177.

B. 1. 

 II. p. Te gloriosus. 46, 122—129.

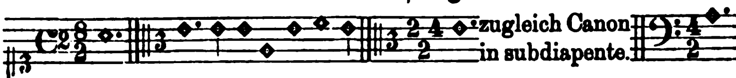
2. 

Einsatz nach viel. Pausen. 24, 65.

II. p. Vos Michael, Gabriel, Raphael.

La fage.
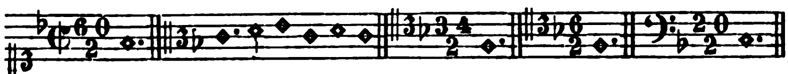


B. 

38, 39.

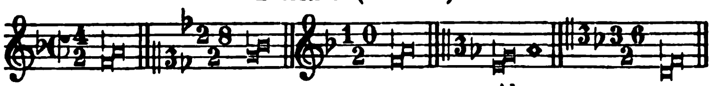
Partus et integritas.

le bel, Firminus.

B. 

Ave verum corpus. 38, 31—35.

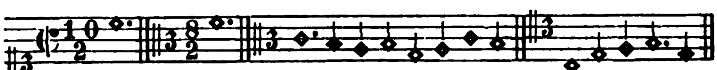
Lheritier (Lhiretier).

B. 1. 

26, 143.

Alma.

II. p. Tu quae genuisti.

2. 

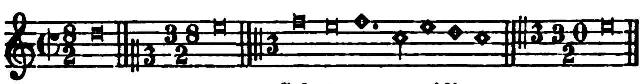
26, 141.

Ave Regina. Ave Regina.

3. 

26, 139.

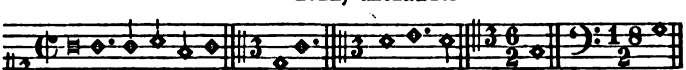
Sancta Maria.

4. 

19, 132.

Sub tuum praesidium.

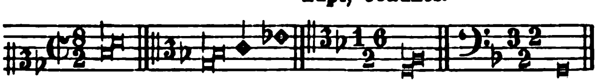
Lenk, Alexander.

A. 

M. Ohne Titel.

Kyrie eleison. Kyrie. Kyrie. 54, 14—38.

Lupi, Joannes.

A. 

M. „Min Vriendinne“.
19, 42—66.

Kyrie.

Maylard.

A. 

M. Ohne Titel. 76, 116—130.
(Vergl. Sine nomine, 4 v. im 15. Bd. d. Werke Palestrina's.)
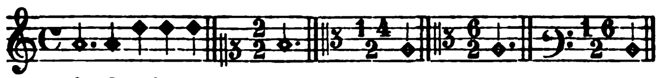
Kyrie.

Mancini, Curtius.

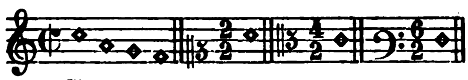


M. Papa Clemens VIII. Die Messe ist 4stimmig, die Bezeichnung „cum sex vocibus" scheint sich auf die sechs Silben des Hexachordes zu beziehen, welche als Thema dienen.

Mancini, Mauritius.

B. 1. 

145, am Schlusse.

2. 
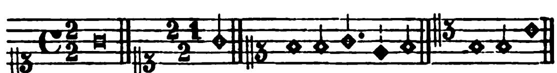
145, am Ende.

Marenzio, Luca.

C. Hymnus. Christe Redemptor. Ton. I., 5 v. 29, 136—141.

D. Magnificat. Ton. VIII., 8 v. 29 u. 152.
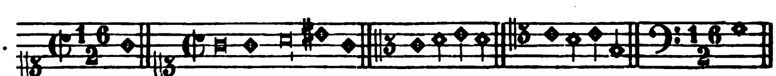
Martini, Agostino.

A. 1. 
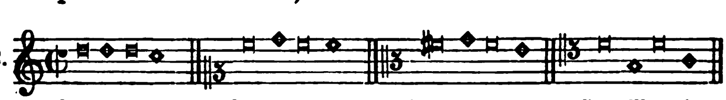
M. Ohne Titel. 58, 1—17.

2. 

M. Ohne Titel. 58, 17—32.

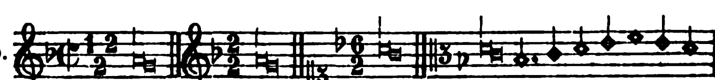
B. 1. 

II. p. Sancta Maria. 58, 50—57.

2. 

58, 61.

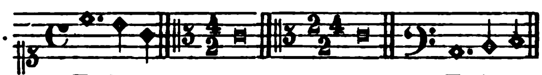
3. u. 4. Zwei „Deo dicamus gratias" als Responsorien zu „Benedicamus Dño" für fest. dupl. und de B. M. V. 58, 79.

5. 

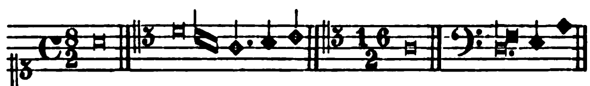
58, 59.

D. 1. **Magnificat.** Ton. I., 4 v. mit 2-, 3- u. 5stimm. Sätzen. 58, 32—41.
2. **Magnificat.** Ton. IV., 4 v. 58, 41—50.
3. **Magnificat.** Ton. VIII., 4 v. mit 3- u. 5st. Sätzen. 58, 62—79.
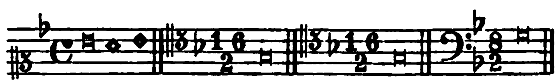
Martini, Jo.

A. 1. 

M. „Orsus orsus". 51, 149—159.

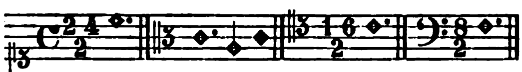
2. 

M. „Sela sans plus". 51, 159—169.
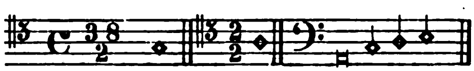
3. 

M. „La martinelle". 35, 37—51.

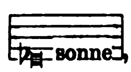
Michot, A.

A. 

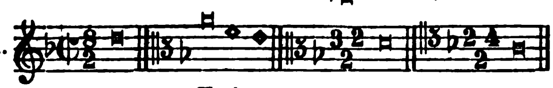
M. De Feria (ohne Gloria u. Credo). 55, 109—114.

B. 

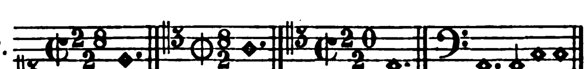
II. p. Dñe ne memineris. III. p. Adjuva nos, 4 v. 55, 114—116.

Misonne 

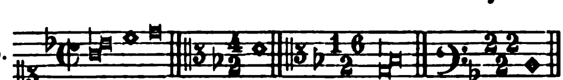
, Vinc.

A. 1. 

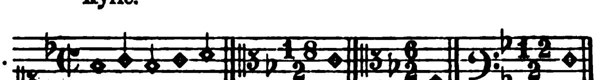
M. „Gracieuse plaisant". 26, 51—63.

2. 
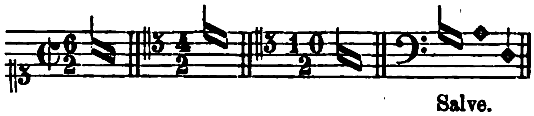
M. „Que nay je marion". 26, 90—102.

3. 

M. De beata Virgine. 13, 1—18.

B. 1. 

26, 156—159.

2. 
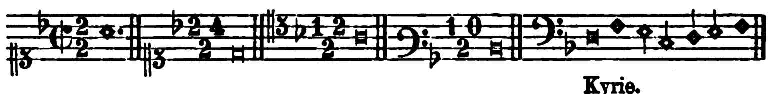
26, 130—132.

Monteverdi, Claudio.

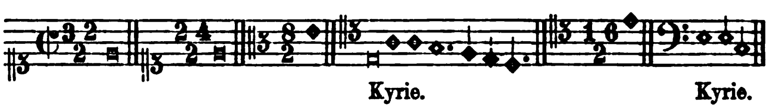
A. 

M. in hon. B. M. V. 107.

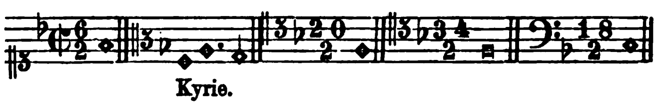
Morales, Christophorus.

A. 1. 

M. „Si bona suscepimus". 154, 70—104.
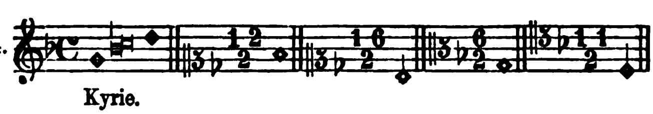
2. 

M. „Mille regrets". 17, 97—119.

3. 

17, 79—97.

M. „Tristezas me matan triste di me".
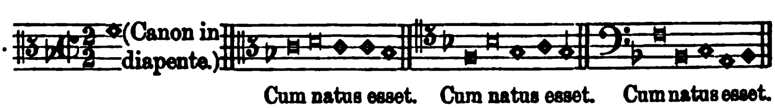
4. 

19, 66—87.

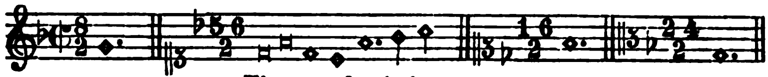
M. De B. M. Virg.; im Credo der 5. Stimme als Text „Ave Maria" untergelegt.

5. 
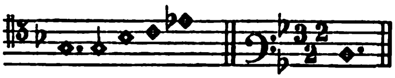
M. „Benedicta es coelorum Regina". 32, 3—26.

B. 1. 

II. p. Et ecce stella. 13, 173—179.

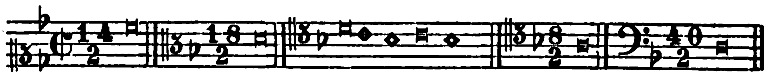
2. 

Virgo prudentissima.



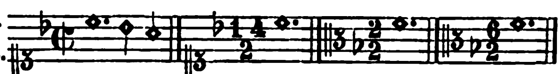
II. p. Virgo prudentissima. 64, 39—44.

Exaltata es.

3. 

Lamentabatur.

II. p. Prosternens se. 29, 59—67 u. in Partitur 258.

4. Lamentationes.  III. lectio. Fer. V.

Jod.

198, 16—21.

5.  II. lectio. Fer. V. 198, 49—52.

Vau. Vau. Vau.

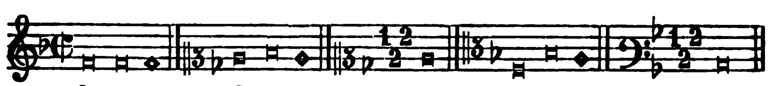
6.  III. lectio. Fer. V. 198, 52—57.

Jod. Jod. Jod.

7. 

Aleph. Aleph. Aleph.

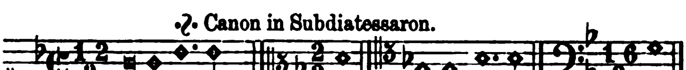
III. lectio. Fer. VI. 198, 61—67.

8. 

O sacrum. O sacrum. O sacrum.

II. p. Mens impletur. 13, 169—173.

Canon in Subdiatessaron.

9. 

Pater noster.
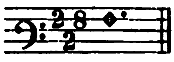
II. p. Ave Maria (Canon in Subdiapason). 38, 78—82.

10. 

17, 119—125. Salve. Salve.

11. 

Veni Domine.



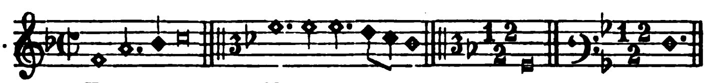
In der 3. Stimme Canon: „Christus factus est obediens usque ad mortem“ d. h. diese Stimme singt mit ihrer Gefährtin nur die Worte: „Veni Domine, et noli tardare“.

II. p. Veni ad liberandum. 19, 162—166.

D. 8 Magnificat in den 8 Kirchentonarten, 4 v., untermischt mit 3- u. 6stimm. Sätzen. 21, 56—140.

Die drei Nummern VI., VII. u. VIII. Toni in Cod. 61 stimmen mit den betreffenden in Cod. 21, 108—140 überein.
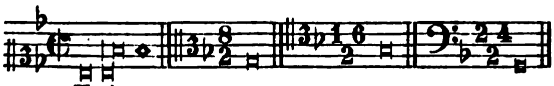
Moulu, Petrus.

A. 1. 

Kyrie. Kyrie.

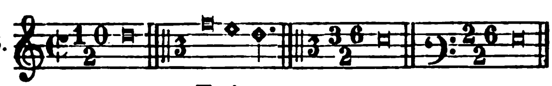
M. „Alma Redemptoris“. 39, 22—37.

Laut Notiz in der 1. Stimme: „Se vous voules avoir messe de cours Chantes sans pauses en sospirs et decours“ ist die Messe 5st.

2. 

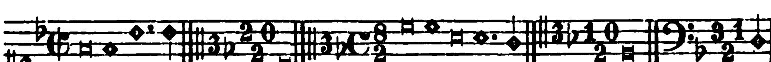
Kyrie.

M. „Missus est“. 55, 40—50.

3. 

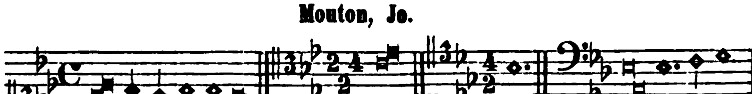
Kyrie.

M. „Stephane gloriose“. 55, 94—109.

B. 

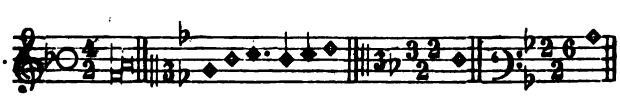
Vulnerasti. *Dulcis amica.* 38, 87—92.

Mouton, Jo.

A. 1. 
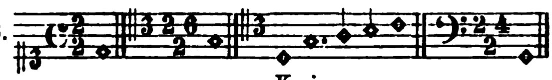
Kyrie. Kyrie.

M. „Dictez moy toutes vos pensees.“ 39, 1—22.

2. 

Kyrie.

M. „Alma Redemptoris“. 45, 48—65.

3. 
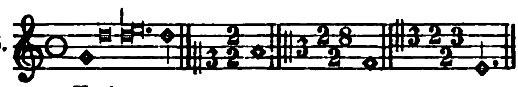
M. „Verbum bonum et suave“. 13, 56—79.

4. 

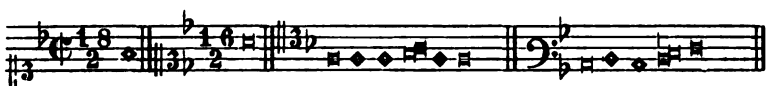
M. „Tu es Petrus“. 16, 131—150.

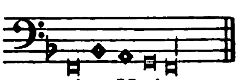
5. 

M. Ohne Titel. 26, 63—77.
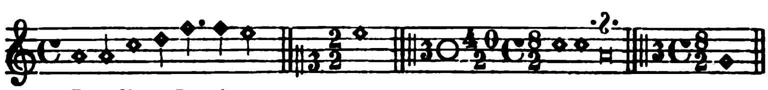
6. 
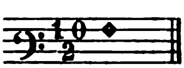
M. „Tua est potentia“. 13, 36—56.

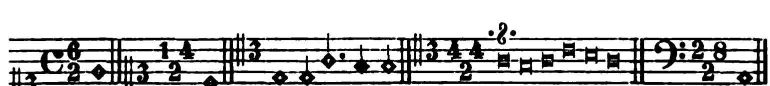
B. 1. 



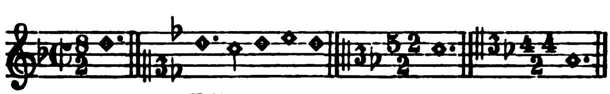
II. p. Tu civitas regis. 26, 147—151.

2. 

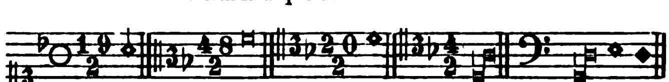

In der 3. Stimme Canon: „Aspetta el tempo e sara contento“. 38, 52.

3. 

In der 4. Stimme Canon: „Preibis parare viam meam“. 38, 50.

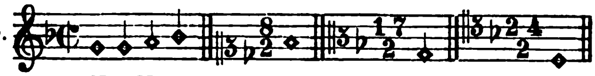
4. 

II. p. O Maria. 26, 132—136.

5. 
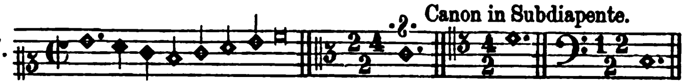
42, 25—31.

II. p. Et ait Angelus. III. p. Quomodo fiet.

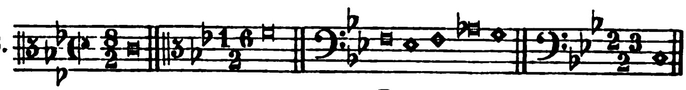
6.  46, 28.

Noe Noe.

Canon in Subdiapente.

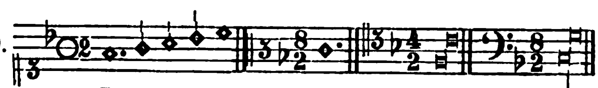
7.  38, 40.

Per lignum.
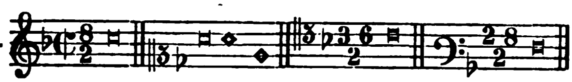
8.  26, 138.

Peccata mea.

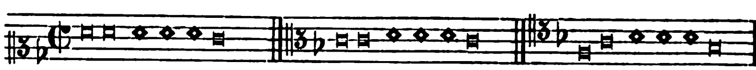
Bei der 4. St. Canon „Finis coronat".

9.  II. p. Angelus ad pastores. 46, 30.

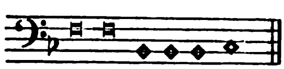
Puer natus est.

10.  II. p. Ubi pascas. 46, 34.

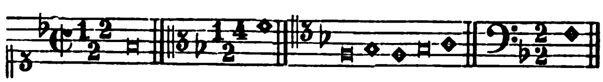
Quaeramus.

11. 

Regem Confessorum. Regem Confessorum. Regem Confessorum.

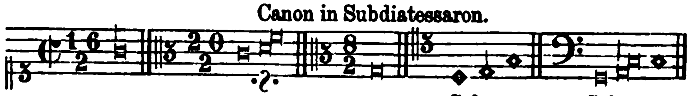
 II. p. Beatus vir. 46, 92.

Regem Confessorum.

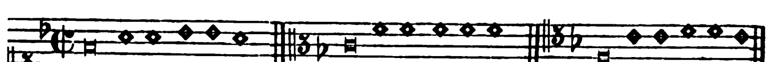
12.  46, 157.

Regina coeli.

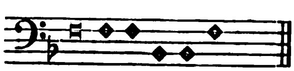
Canon in Subdiatessaron.

13.  38, 151.

Salva nos. Salva nos.

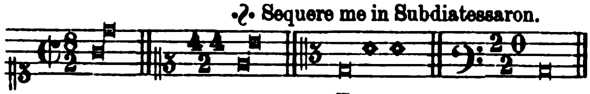
14. 

Sancti Dei omnes. Sancti Dei omnes. Sancti Dei omnes.

 42, 9—13 u. 76, 154—161.

Sancti Dei omnes.

•?• Sequere me in Subdiatessaron.

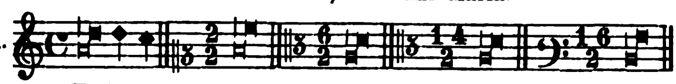
15.  26, 151.

Tua est.
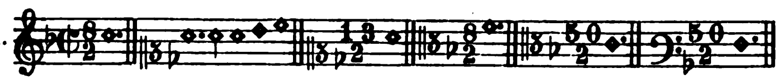
Naldi, Romulo.

Magnificat. I. Ton., 8 v. 33, 142—162.

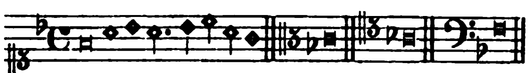
Nanini, Giovanni Maria.

A.  M. Vestiva i colli.
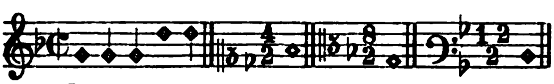
Kyrie. 30, 57—81.

B. 1. 

Hodie nobis. 72, 9—17.

2.  2. Chor gleiche Schlüss. II. p. In veste enim. 29, 1—8.

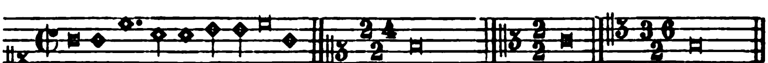
In diade - mate. In. In. In.

3.  2. Chor gl. Schl. II. p. Constitues eos. 125, 16.
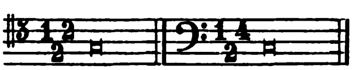
In omnem terram.
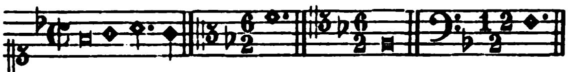
4.  2. Chor gleiche Schlüss. II. p. Crucem tuam. 72, 74—81.

Nos autem.

5. 

Beatissime Raimunde. *Canon in Subdiapente.* *Resolutio.*

 33, 41.

6.  2. Chor gl. Schl. 29, 12.

Sicut mater.

C. 1. In festo omnium Sanctorum. Ton. I., 4 v. 29, 122.

2. In Nativitate Domini. Ton. I., 4 v. 29, 141.

3. In Festo Ss. Ap. Petri et Pauli. Ton. IV., 4 v. 76, 138.

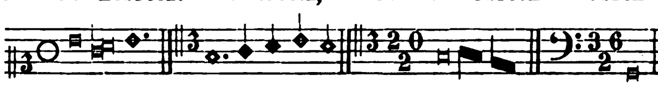
D. 1. Beatus vir. Ton. VI., 8 v. 31, 46 u. 95, 22.
2. Confitebor tibi, Ton. III., 8 v. 31, 29.
3. Dixit Dominus. Ton. I. 31, 12; 95, 12 u. 222.
4. Laetatus sum. Ton. VI., 8 v. 31, 38 u. 109, 1.
5. Laudate pueri. Ton. VIII., 8 v. 31, 85.
6. Magnificat. Ton. VII., 8 v. 29, 185.
7. Miserere. Vers 1, 5, 9 von Dentice, 5 v.; dazu Cod. 206, Fol. 42 „Fer. VI. Domini Nanini" 4 v. V. Amplius lava me. (A-moll.)

Nebra, Jos. de.

15 Vesperpsalmen im mod. Stil. Cod. 268.
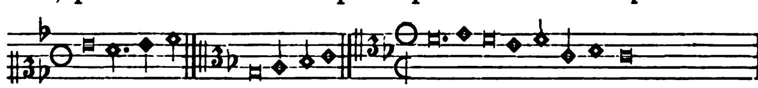
Obrecht, Jacob.

(In Cod. 35 **Hobrecht** u. **Hobrecth**, in Cod. 42 **Obreck** u. **Obrek** geschrieb.)

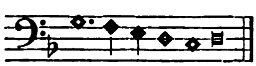
A. 1.  M. Ohne Titel.

Kyrie. Kyrie. 35, 70—84.

Bis „Et incarnatus" singt der Tenor den liturg. Messtext, dann beginnt er die Antiphon: O clavis David, welche bis „Confiteor unum baptisma" dauert; von da ab wieder Messtext. Bei Pleni schweigt der Tenor mit der Bemerkung: „Non sunt loquelae neque sermones"; im zweistimm. „Benedictus" pausiert der Bass mit dem Beisatz: „Audi, vide, tace". Im Hosanna und Agnus Dei fügt der Tenor den Text ein: „O beate pater Donatiane, pium Dominum Jesum pro impietatibus nostris deposce".

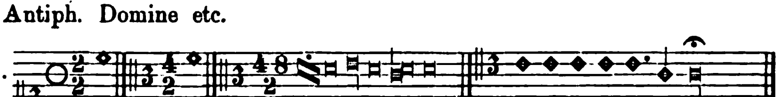
2. 

Kyrie. Kyrie. Je ne vis oncques la parcitte.

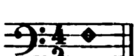


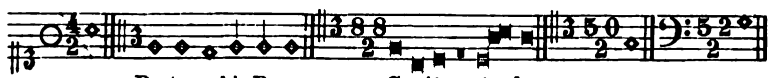
Kyrie.

35, 175. Diesem Kyrie folgen zwei verschiedene Kompositionen von „Domine, non secundum"; siehe deren Thema S. 94, No. 47 und 49. Dann folgt Sanctus „Scoen lief", während der Tenor singt: „Gratieuse gente monyere" und beim Hosanna: „Quant le vous dy le secret de mon coeur" u. beim Benedictus: „Madame fautes moy scavoir". Diese Messenteile können also ganz *Hobrecht* angehören, vielleicht auch die Antiph. Domine etc.

B. 1. 

Non est hic aliud. Laudemus nunc Dominum.

 II. p. Sint oculi tui Dñe.
42, 173.

2. 

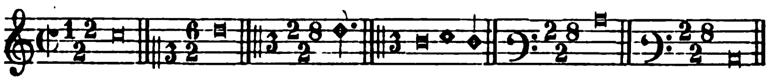
Rector orbis Deus. *Canite tu-ba.* 42, 36.

Oddus, Flaminius.*)

A. 1. 

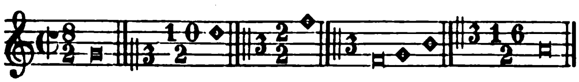
Kyrie. Kyrie.

M. Memor esto verbi tui. 77, 64.

2. 

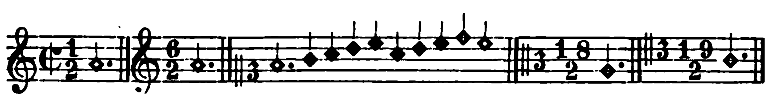
Kyrie.

M. Regali ex progenie Maria. 77, 79 und Cod. 118.

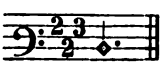
3. 

M. Sicut lilium inter spinas. 77, 17.

Kyrie.

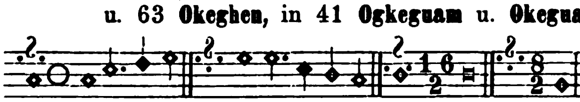
4. 

Kyrie.



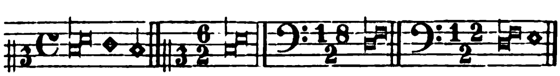
M. Surge illuminare Jerusalem. 77, 40.

Okeghem, Joannes. (In 56 **Ockeghem**, in 46 u. 63 **Okeghem**, in 26, 42 u. 63 **Okeghen**, in 41 **Ogkeguam** u. **Okeguam.**)

A. 1. 

M. Cujusvis toni. 35, 11—22.

Kyrie. Kyrie.

2. 

In 63, 12 ohne Tit., in 41, 104 b. Reg.: M. „Au travail suis".

Kyrie.

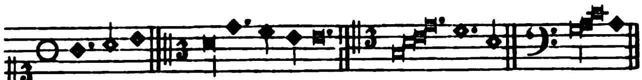
3. 

Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

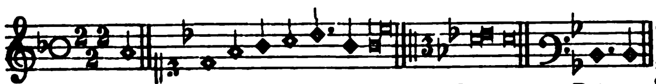
In 63, 18 ohne Titel, in 41, 114 beim Register M. „Quarti Toni".

---

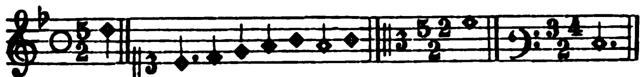
*) Die Angabe S. 29, dass Cod. 77 fünf Messen enthalte, ist ein Irrtum; es sind nur vier. Ebenso bitte ich bei Cod. 118 zu korrigieren: 6stimm. (statt 8stimm.)

4. 
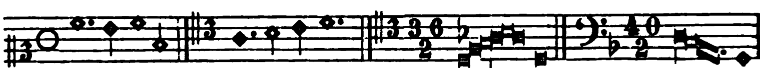
M. De plus en plus. 14, 149.

5. 

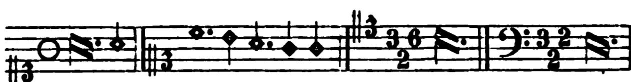
Credo nach grg. Motiv. 26, 126.

B. 1. 

46, 115.

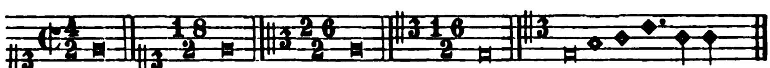
2. 

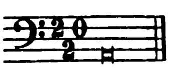
46, 118.
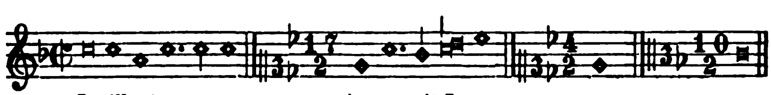
3. 

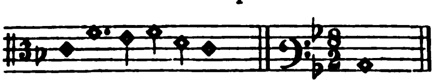
42, 155.

Ortiz (jedenfalls ein früherer, bisher unbekannter Namenskollege des **Diego Ortiz** aus dem Anfange des 16. Jahrh.).

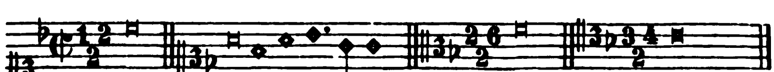
B. 1. 
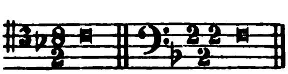

24, 123. Der Satz: Dn̄e, bonum est nos hic esse ist 3stimm.; die pausierenden Stimmen aber sind mit dem scherzhaften Beisatz versehen: Dn̄e, non est bonum nos hic esse. II. p. Ecce vox de nube.

2. 



24, 115.

3. 


24, 109. II. p. Omnes in regnum Dei festinabat inducere.

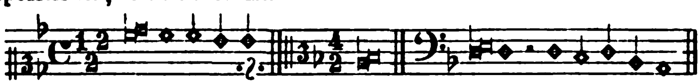
Orto de, M.

Marbriano de Orto, welchen ich als Mitglied der päpstl. Kapelle in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887, S. 246 folg. für die Zeit von 1484—1494 nachgewiesen habe, und den vander Straeten „la musique aux Pays-Bas", Tom. VI., S. 292 im Jahre 1505 als „ierste capellaen van mynen genedeghen heere" und im Tom. VII. als Kapellsänger am Hofe Philipp des Schönen anführt. Das **M.** im Cod. der päpstl. Kapelle kann nur auf **Marbriano** gedeutet werden, und ich neige zur Ansicht, dass auch die unter **de Orte** angegebenen Kompositionen, sowie die in den Petruccidrucken mit **de Orto** bezeichneten Messen und Motetten ebenfalls dem **Marbriano de Orto** zugeeignet werden müssen, und dass endlich der „**Jo. de Orto**", von Fétis auch **Dujardin** genannt, aus der Musikgeschichte verschwinden muss. Siehe besonders die Genossen **de Orto's** in Cod. 15, 35 u. 69, beinahe ausschliefslich Mitglieder der päpstl. Kapelle!

A. 1. 

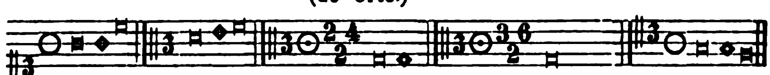
Kyrie. Kyrie. Kyrie.

35, 103. Nach Gloria steht: „Require Patrem in fine"; also ist das folgende, Fol. 205 bis Schluss stehende, *Patrem* ebenfalls von *Marbrianus*, obwohl es im Cod. 35 nur mit *de Orto*, gleich den unten angeführten Kompositionen, bezeichnet ist.

2.  35, 205.

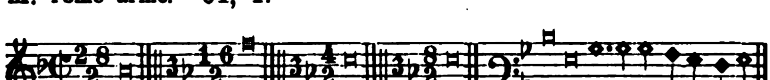
Patrem omnipotentem.

(de Orte.)

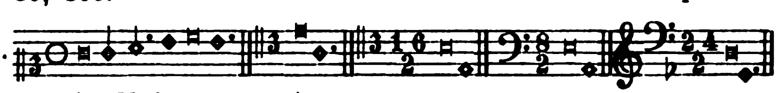
A. 1. 

Kyrie. Kyrie. *Canon.* *Resolutio.* Kyrie.
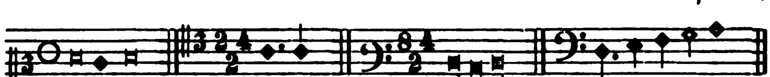
M. l'ome arme. 64, 1.

2. 
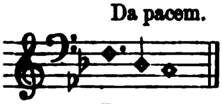
35, 199. Patrem omnipotentem.

B. 1. 

Ave Maria. Ave. 35, 203.

2. 

Da pacem. Da pacem.



Da pacem.

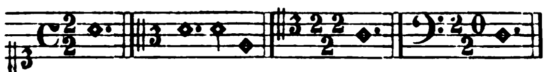
35, 191. Nur Tenor (hier die 3. Stimme) singt den liturg. Text der Antiphon, während die übrigen zu litaneienartigen Texten übergehen z. B. „Da pacem Do-

mine in diebus nostris, adaperiat Dominus cor vestrum". Nach einer Anrufung des hl. Sebastian schliefst der Satz mit Kyrieleison.
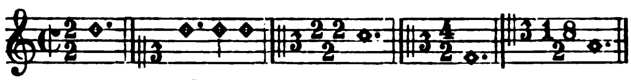
C. 1. Lucis creator optime. Ton. I. mit der Bemerkung für die 2. Strophe: „Supremum sequatur Bassus". 4 v., 1., 3. u. 5. Choral. 15, 9.

2. Ut queant laxis. Ton. II., 1. u. 4. Choral, 2. drei, 3. vier Stimmen.
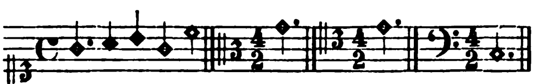
Pane, Dominicus a.

A. 1.  112. 2. Chor die gleichen Schlüssel. M. Fratres ego enim.

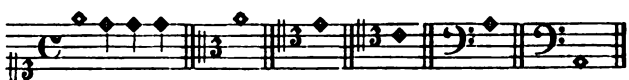
Kyrie.

2.  M. „Homo quidam". 110.

Kyrie.

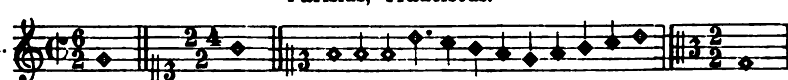
B.  2. Chor die gleichen Schlüssel. 99, 29.

Congregati sunt.

C. Te Deum laudamus (Choral). 99, 19. 

Te Dominum. Te. Te. Te. Te. Te.

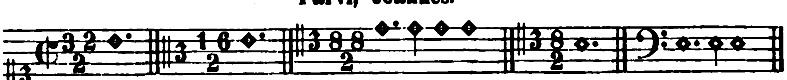
Parisius, Franciscus.

A. 

Kyrie.

 M. Ohne Titel. 54, 93—114.

Parvi, Joannes.
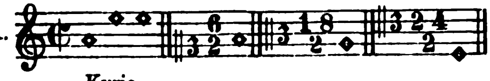
A. 

Miserere. Kyrie. Kyrie.

M. „Miserere mei Deus". 39, 37—57.

Pasquin, siehe oben S. 125, No. 13.

Penet, in Cod. 16 blofs **Hylaire.**

A.  M. Ohne Titel. 16, 74—89.

Kyrie.

Petit, Jo. le.
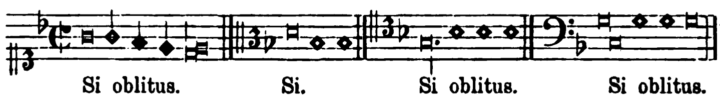
B. 1. 

II. p. Adhuc eo loquente. 42, 74.

2. 

42, 48.

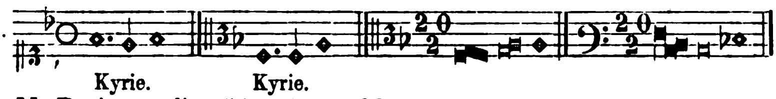
II. p. Puer nobis nascitur.

3. 

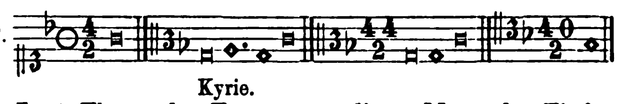
42, 150.

II. p. Decantabat populus.

Philippon.

A. 1. 

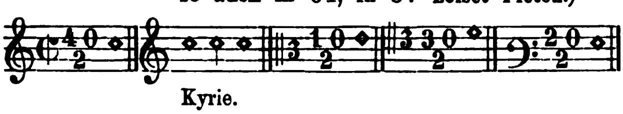
M. Regina coeli. 51, 123—132.

2. 

35, 109—121.
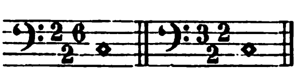
Laut Thema des Tenor muss dieser Messe der Titel super „l'homme armé" gegeben werden.
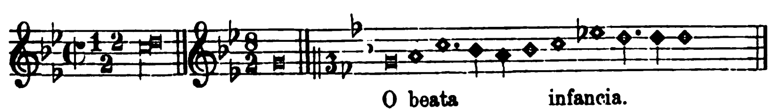
Pieton, Loyset. (In Cod. 19 **Louys pieton**, in 24 **Pieton** u. **Louyset Pieton**, so auch in 64, in 57 **Loiset Pieton.**)

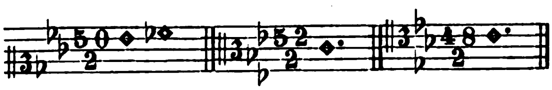
A. 

M. In te Domine speravi. 19, 87—109.

B. 1. 


24, 12 u. 57, 108.
II. p. Per illud ave.

2. 


II. p. O felices panni. 24, 49.
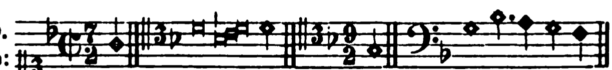
C. 

Sequentia: Veni sancte Spiritus.

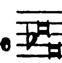
II. p. O lux beatissima. Bei der 3. Stimme ist in Cod. 24 die Notiz zu lesen: 1545 Jo. Parvius scribebat. 24, 98 und 64, 28.
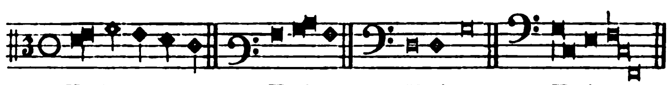
Pintelli (nur im Regist. Name d. Komp. u. Titel der Messe: Gentils Gallans).

Zwei Stimmen fehlen  41, Fol. 2.

Fol. 2b. 3. Kyrie: 

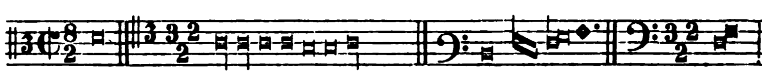
Kyrie. Kyrie.

Pipelare, (Mathias, nach Ornitoparchus), in Cod. 16: **Pipe** 
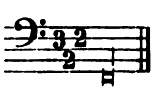
A. 1.  41, 15—27.

Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

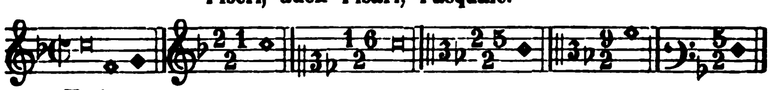
Im Index mit Autorangabe u. Titel M. l'homme armé.

2. 

Fors seulement. Kyrie.

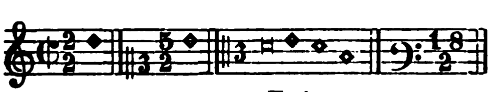
 16, 21—36.
M. De fors seulement.

Piseri, auch Pisari, Pasquale.

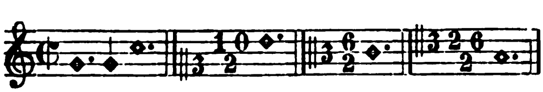
A. 1. 

Kyrie.

M. detta: Clemente XIV. 83, Partitur in 223.

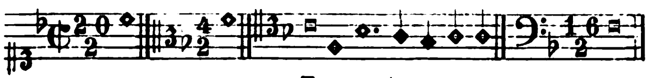
2.  M. detta Pio VI.
2. Chor gleiche Schlüssel.
119, in Part. 223 u. 264.

Kyrie.

3.  M. detta Clem. XIII.
2. Chor gl. Schl.
128, in Part. 223.

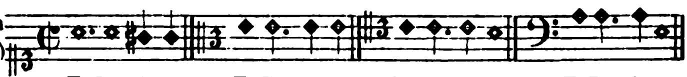
Kyrie.

4. Missa concertata. 8 v. Con Org., Fdur, Part. 253.

B  126, 16—30.

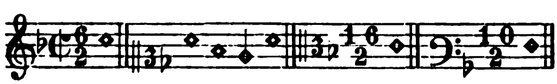
Tu es pastor.

2. Chor gleiche Schlüssel. II. p. Quodcumque.
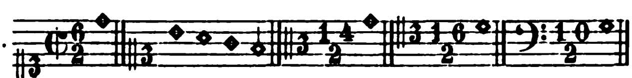
C. (Te Deum laudamus.) 

Te Dominum. Te Dominum. Te Dominum. Te Dominum.

139. 2. Chor gleiche Schl.

D. 1.  138. 2. Chor gl. Schl.

Beatus vir.

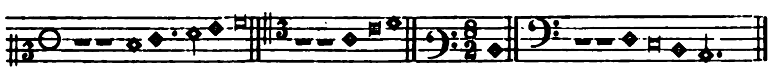
2.  121, 16. In Part. 262.

Beatus vir.

3. Dixit Dn̄s Dn̄o meo. V. Ton., 5 v. 121, in Part. 261.

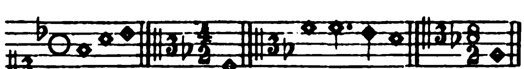
4. Dixit Dominus. 8 v., cum Org. Cdur. Part. 254.

Prioris.

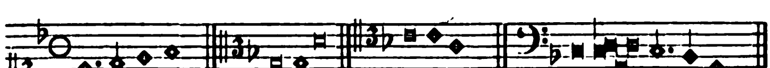
A. 1. 

Kyrie. Kyrie. Kyrie.

23, 191—208. M. Tant bel mi son pensade.

2.  23, 6—28. M. de Angelis.

Kyrie. Kyrie.

3. 

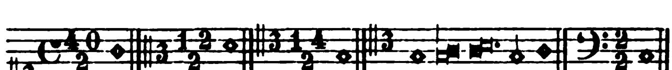
Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

35, 51—61. M. ohne Titel.
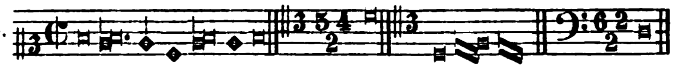
B. 1. 

Alleluja. Alleluja. Alleluja.

42, 104—108. II. p. Et Maria Magdalene.

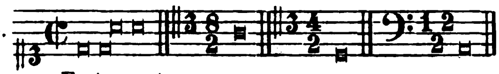
2.  45, 188.

Coelorum regina.

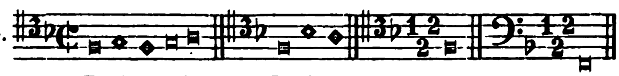
3.  63, 53—56.

Domine, non secundum. Domine.

II. p. Dne, ne memineris. 4 v. III. p. Adjuva nos. 4 v.

4.  42, 58. Dem Motett geht eine wertlose Malerei: „Taufe Christi“ voraus.

Factum est.

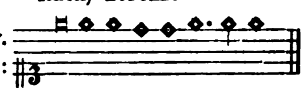
5.  42, 117.

Regina coeli. Regina.

D. 1. Magnificat. I. Ton., 4 v. 44, 9—16.

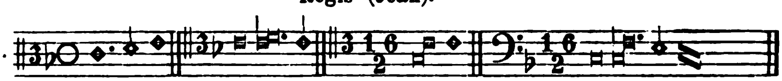
2. Magnificat. III. Ton., 4 v. 44, 29—36.

Ratti, Lorenzo.

C. Ecce panis angelicus, 5 v. gleichzeitig. Cantus singt: 

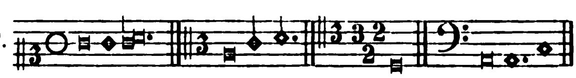
Ecce panis angelicus.

Regis (Jean).

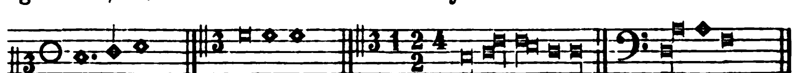
A. 1. 

Kyrie. Kyrie. *Ecce.* *Ne timeas.*

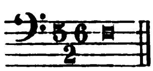
14, 86 — 99. M. Ohne Titel. Nur die 1. und 2. Stimme singen den liturg. Text; die 3. Ecce ancilla Domini, die 4. Ne timeas Maria.

2.  14, 117 — 127. Nur 1. und 4. Stimme singen den liturg. Text; 2. und 3.: Dum sacrum mysterium cerneret Joannes etc.
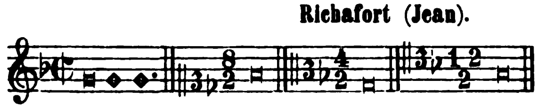
Kyrie. Kyrie.

B. 
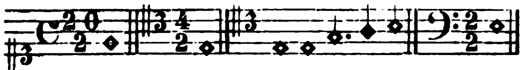
Plangat plebs. Plangat plebs. *Sicut lilium.* Plangat plebs.

 16, 150—155.
II. p. Carmina cadentem. III. p. Hac mala terge malis.

Richafort (Jean).

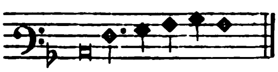
A.  M. O genitrix gloriosa. 17, 1—21.

Kyrie.

B. 1. 

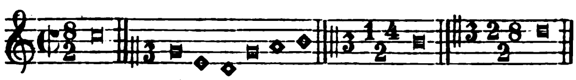
46, 66—69. II. p. Peccavimus cum patribus nostris.

2. 
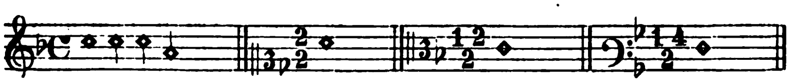


38, 54.
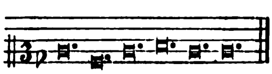
Robledo, Melchior.

A. 

22, 20—36.
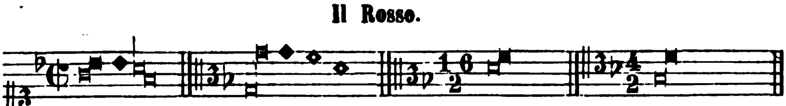
3. Kyrie u. die ganze Messe (ohne Titel) 5stimm., II. Agnus, 6 v. Im O von Osanna die Jahrzahl 1568.

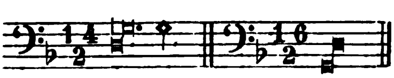
B. 

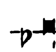
Eine 5. Stimme singt 

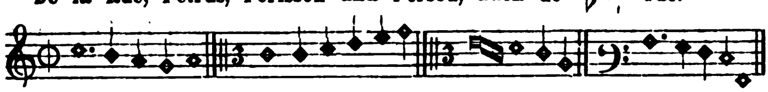
38. 35—39. II. p. Inventa autem.

Il Rosso.

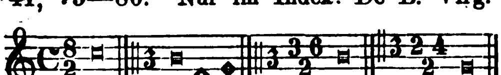
A. 


22, 120—143. M. „Ultimi mei sospiri".

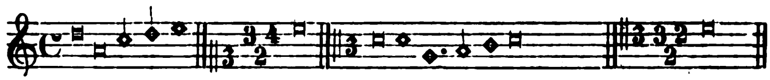
De la Rue, Petrus, Perisson und Person, auch de  rue.

A. 1. 

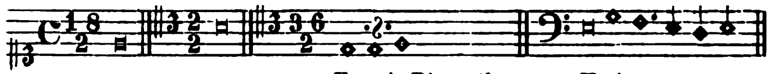
41, 75—86. Nur im Index: De B. Virg. Perisson de la Rue.

2. 
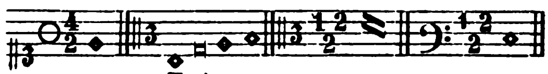
45, 16—31. M. Ave Maria.

3. 

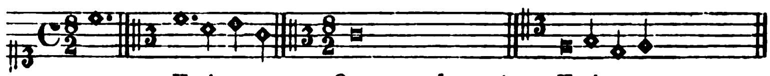
36, 49—65. M. O gloriosa marg.

4. 

34, 71—83. M. De feria (mit Gloria und Credo).

5. 

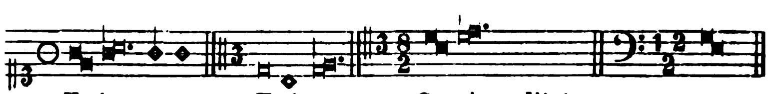
45, 130—149. M. Nunqua fue pena maior.

6. 
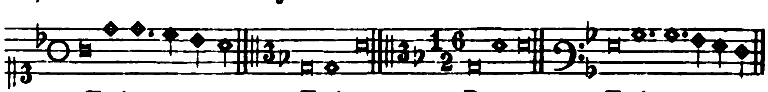
36, 65—79. M. de Virginibus.

7 

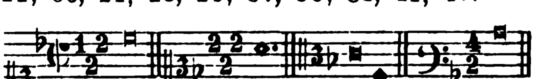
45, 83—98. M. Pour quoy non.

8. 
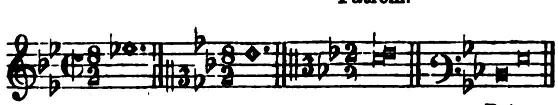
45, 65—83. M. Cum jocunditate.

9. 
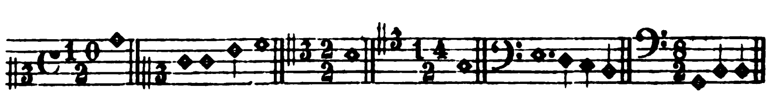
23, 208—218. M. Puer natus. Siehe auch unter auct. inc. S. 84, 8; 85, 14; 86, 21, 25, 26; 87, 36; 88, 41, 47.

10. 

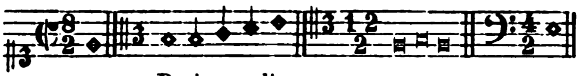
36, 1—4. Patrem: „Lamour de moy".

11. 

45, 177—181 und 160, 67—76.

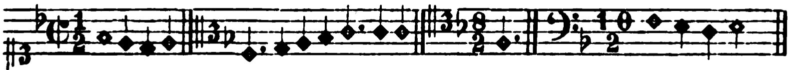
12. 

36, 89—95. Siehe auch unter auct. inc. S. 89, 51 und 53.

B.  42, 115. Siehe auch unter auct. inc. S. 105, Nr. 155.

Regina coeli.

De Sala, Jusquinus.

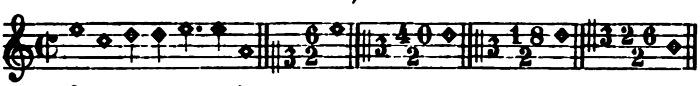
A. 

Ky - rie.
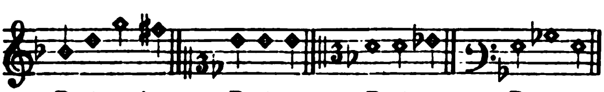
2. Chor gleiche Schlüssel. M. Ave Regina coelorum. 171 u. 172, 1—19.

Santini, Geminiano. Siehe oben S. 54 die Notizen über Cod. 216 u. 217.

Sartori, Balthasar.

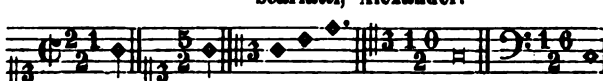
B.  94, 18.

O magnum mysterium.

D.  94, 1. 2. Chor gleiche Schlüssel.

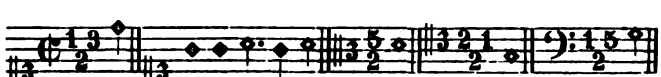
Beatus vir. Beatus. Beatus. Beatus.

Scarlatti, Alexander.

A. 1.  86 und 193.

Kyrie.

M. Clementina 1707. (Clemens XI.)

2.  184.

Kyrie.

M. Clementina 1716. (Clemens XI.)
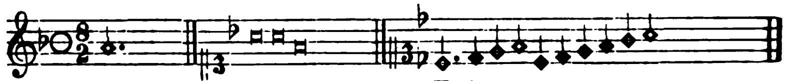
D. 

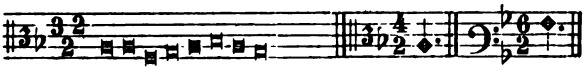
Miserere. (3.) Amplius.

 188 u. 189. Tunc imponent (2. Hälfte des letzten Verses) vereinigen sich die neun Stimm.

Amplius. Amplius.

Scobedo, Bartholomeo (bei Fétis unter **Escobedo**).

A. 1. 

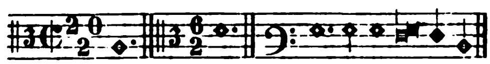


39, 101—127.

M. Philippus Rex Hispaniae. Der Tenor hat jedoch immer den liturg. Text.

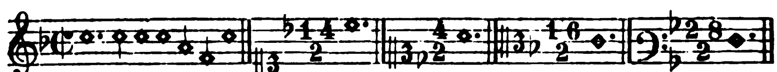
2. 

13, 101—122. M. Ad te levavi.

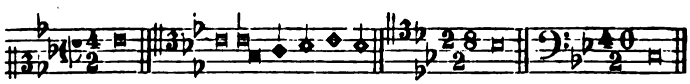
B. 1. Domine (Choral). 

24, 144—149.

II. p. Dne. ne memineris, 4 v. III. p. Adjuva nos. Nur im Register „Scobedo“.

2. 

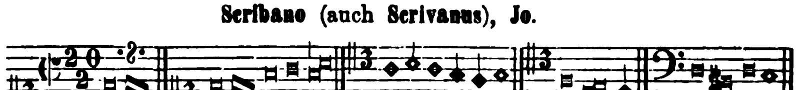
II. p. Loquebantur. 13, 179.

3. 

13, 155.

II. p. Juxta vestibulum.

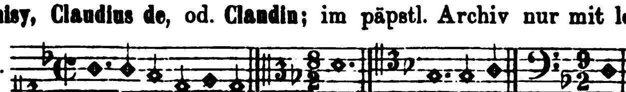
Scribano (auch **Scrivanus**), **Jo.**

B. 

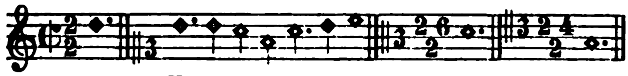
46, 120.

D. 1. Magnificat. Ton. VI., 4 v. 44, 52—59.

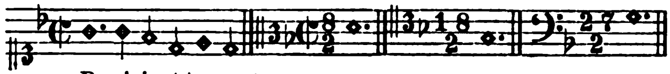
Sermisy, Claudius de, od. **Claudin**; im päpstl. Archiv nur mit letzter. Namen.

A. 1. 

155, 22–36. M. Domini est terra.

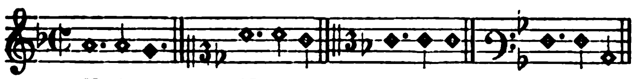
2.  17, 21—39. M. Philomena praevia.

Kyrie.

B.  76, 161–166.

Domini est terra.

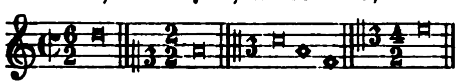
Siciliani, Philippus.

A.  Partitur. 259.

Kyrie. Kyrie. Kyrie. Kyrie.

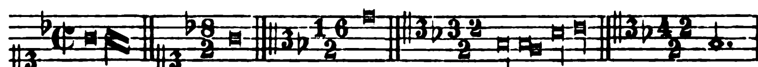
M. Omnium Sanctorum. 2. Chor gleiche Schlüssel.

Silva, auch sylva, Andreas de; in Cod. 45 nur Andreas.

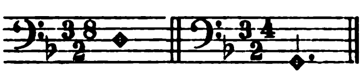
A. 1.  45, 98 — 116. M. Ohne Titel. II. Agnus, 6 v. mit Canon: Laudate et superexaltate eum in saecula und

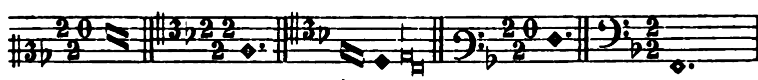
Kyrie.

dem Texte im Tenor: Adieu mes amours Adieu vous commant Adieu je vous dis jusques. Nur mit Andreas bezeichnet.

2. 

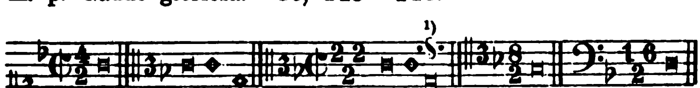
Kyrie. *Tu es pastor.*

 55, 50—72. M. Tu es pastor ovium.

B. 1. 

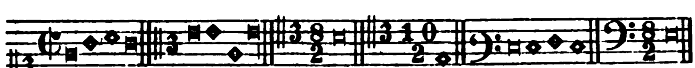
Ave.

II. p. Gaude gloriosa. 46, 143—148.

2.  38, 146.

Crux clavis.

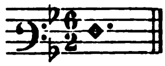
[1]) Fuga duorum temporum in Subdiatessaron.

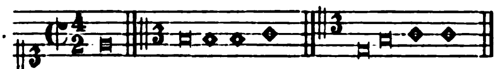
3.  55, 135—141

Illumina. Illumina. Illumina.

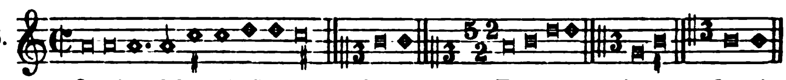
II. p. Fac mecum, 3 v. III. p. Periit fuga a me, 6 v. Thema, Schlüssel und Stimmenzahl sind wie in der M. Illumina, 6 v. von Giov. Pierluigi da Palestrina, Ges. Ausg. 19. Bd., 10. Buch der Messen.

4. 

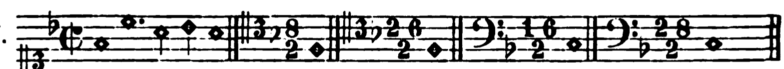

38, 92—97.
II. p. Quoniam fortitudo mea.

5. 

46, 69—72.
II. p. Fiat pax.

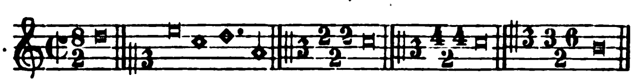
6. 

24, 141. II. p. Ascendens Christus.

7. 

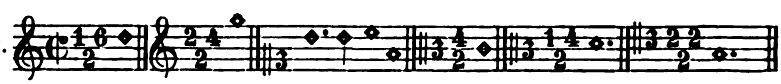
24, 34. II. p. Ecce crucem Domini.

Simonelli, Matthaeus.

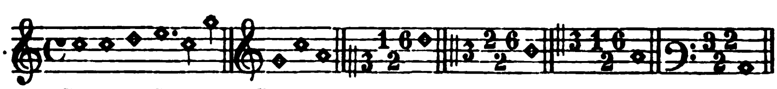
A. 1. 

87.

M. Buda expugnata.

2. 

111. M. ohne Titel.

B. 1. 
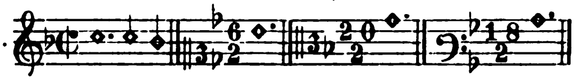
98, 1—15. II. p. Dominus quasi vir.

2. 
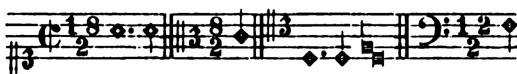
98, 16—28. 2. Chor gleiche Schlüssel.

D. Miserere. Zweichörig (G-moll). 191 und 192.

Tamburini, Pietro Antonio.

A. 1.  56, 19—40. M. Gloriose confessor.

Kyrie.

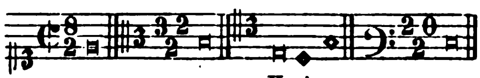
2.  56, 40—57. M. Glorificavit Deus.

Kyrie.

3. 

Kyrie. Canon in Diapason.

150, 43—72. M. Tu es Petrus.
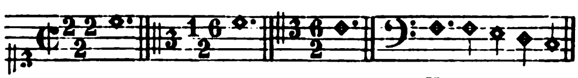
4.  56, 57—75. M. In sanctitate.

Kyrie.

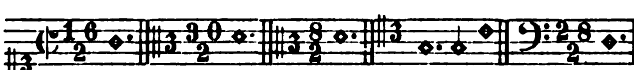
5.  56, 101—116.

Kyrie. Kyrie. Kyrie.

M. Il bianco et dolce cigno.
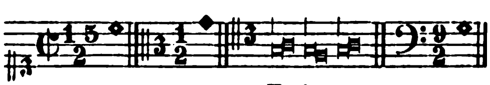
6.  150. 23—43. M. Ohne Titel.

Kyrie.

7.  56, 76—100.

Kyrie.

M. Qui magna fecit.

8.  56, 1—18. M. Veni Creator Spiritus.

Kyrie.
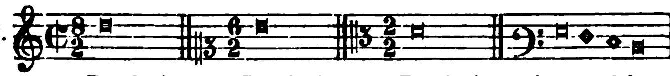
9.  150, 4 — 23. M. Quodcumque ligaveris. Jede der 4 Stimmen singt abwechselnd den cantus firmus bis Crucifixus, wo zum erstenmale der liturg. Text von allen Stimmen erfasst wird.

Quodcunque.

B. 1. 

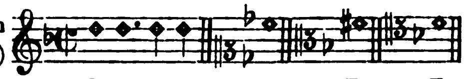
O - mnes (gentes plaudite). Omnes. Omnes. Omnes.

90, 64—74. 2. Chor die gleichen Schlüssel.

2. 

90, 54—58.

C. 1. Crudelis Herodes. Ton. VIII., 4 v. abwechselnd mit Choral. 90, 58—64.

2. (Te Deum laudamus.) 

90, 37—54. 2. Chor gleiche Schlüssel.

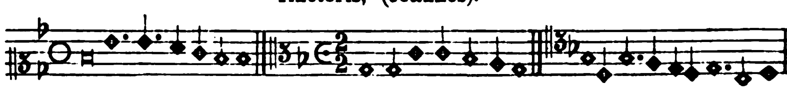
D. 1. 

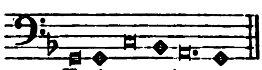
90, 24—37. 2. Chor gl. Schlüssel.

2. Beatus vir. Ton. III., 8 v. 90, 1—12.

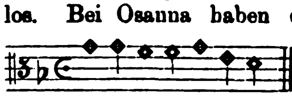
3. Beatus vir. Ton. VIII., 8 v. 90, 12—24.

Tinctoris, (Joannes).

A. 

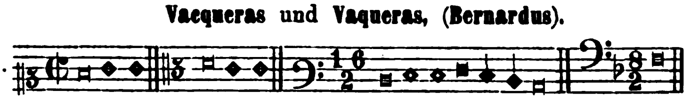


35, 84—103. Die 2. Stimme singt z. B. Kyrie *cunctorum plasmator summus* eleyson. Neue Einschaltungen im Christe und 3. Kyrie. Im Gloria und Credo singen drei Stimmen den liturgischen Text, die 4. ist textlos. Bei Osanna haben drei Stimmen keinen Text, die 2. aber singt:



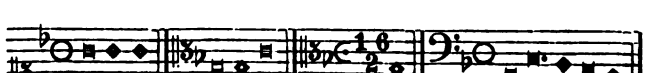
Der Text des Benedictus (3stimm.) lautet: „Benedictus semper sit filius Altissimi qui de coelis huc venit in nomine Dñi". Im 1. Agnus Dei wird beim Blattwechsel aufgefordert: „verte Tibault", beim 2. Agnus aber: „Avance Tibault".

Vacqueras und Vaqueras, (Bernardus).

A. 1. 
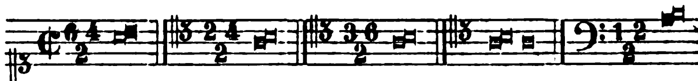
49. 1—12.

M. O bon du ceur.

2. 
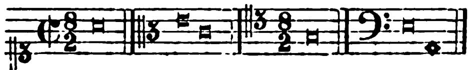
49, 22—35.

M. lomme armé; denn die 3. Stimme enthält das bekannte Thema.
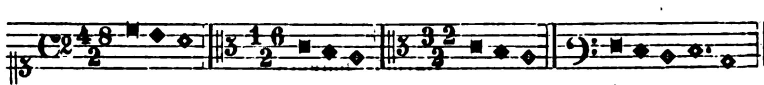
3. 

51. 187.

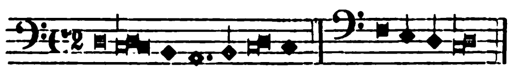
Obwohl nur V. vor dem Tonsatze steht, glaubte ich dieses Credo mit Rücksicht auf den übrigen Inhalt des Codex hier einreihen zu dürfen.

4. 

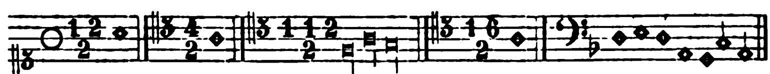
51, 194.

B. 1. 

35, 121. Letzte Stimme hat zweimal die Kanonzeichen ·𝄌·.

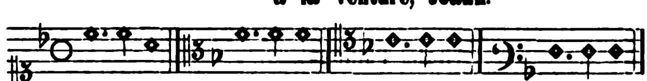
2. 

35, 1. Duo. II. p. Dñe ne memineris. Duo. III. p. Adjuva nos. 4 v.

3. 

63. 69—73. II. p. Post nam stella. Tenor singt auch im II. Teil den cantus firmus der Antiph.: Apertis thesauris suis.

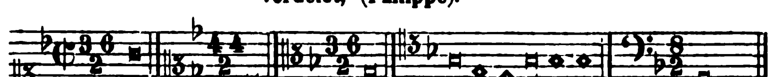
a la Venture, Joann.

A. 

42, 92—99.

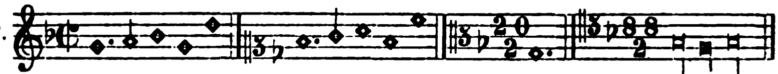
Die 1. Stimme singt Passio D. N. J. Chr. secundum Matthaeum, die 2. secundum Lucam, die 3. secundum Joannem, die 4. secundum Marcum. Von „Non in die festo" ab, haben sie alle gleichen Text. Nach: tradidit spiritum ist der Beisatz: „Qui passus es pro nobis, miserere nobis. Amen." Die Komposition ist falsobordoneartig und syllabisch behandelt; eine merkwürdige Synopsis der Passion nach den vier Evangelisten

Verdelot, (Philippe).

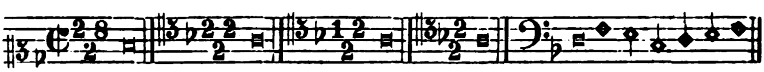
B. 1. 



38, 137.
II. p. Recordare Dne.

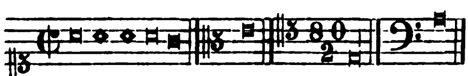
2. 

 38, 133.
II. p. Disperge illos.

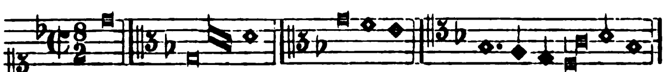
3. 

38. 60. Si bona suscepimus.

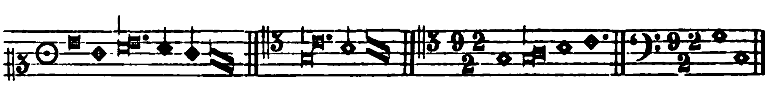
Viardot, Joannes.

B.  42, 137—141.
II. p. Facta autem hac voce.

Vincenet.

A. 1.  51, 26—36.

M. ohne Titel.

2. 

14, 46—55. M. Aeterne Rex altissima.

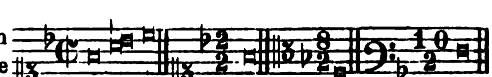
Vitale, Philippus.
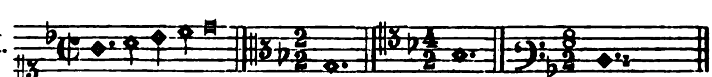
C. Ave maris stella. Ton. I., 4 v. 215, 17.

Vittoria (Victoria, Thomas Ludovicus a).

A. 1. Missa. Vidi speciosam, 6 v., publiciert von Dr. Karl Proske im Selectus novus Missarum, als 6. Messe, geschrieben über das unter B. 10. angeführte gleichnamige Motett.

2. Passionen aus dem Druckwerk: Officium hebdom. sanctae (s. No. 74) in Cod. 149.

B. Lamentationen 1. Fer. V. in Coena Dni. Lectio I. Die 9 Lamentat. in Cod. 186. 

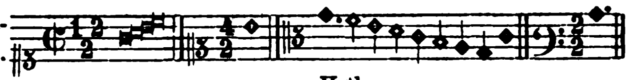
2. L. II. 

3. L. III.



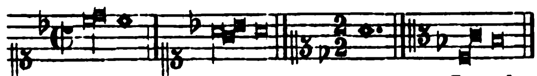
Jod.

4. Fer. VI. in Parasceve. L. I.
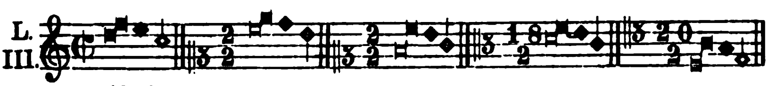


Heth.

5. L. II.



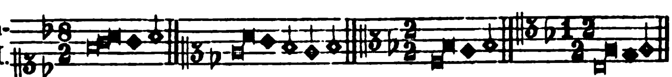
Lamed. Lamed. Lamed.

6. L. III.



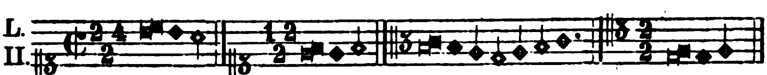
Aleph.

7. Sabb. sancto. L. I.



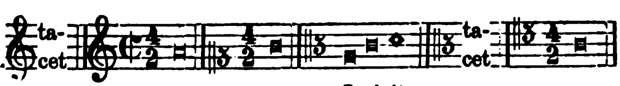
Heth.

8. L. II.



Aleph.

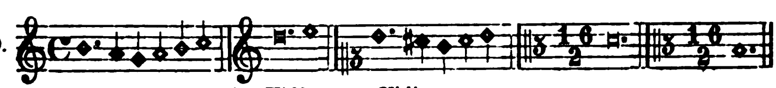
9. L. III.



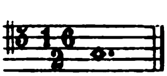
Incipit.

Die übrigen Teile 6 v., Jerusalem 8 v.

10.



Vidi (speciosam) Vidi. Vidi



De vorda, Laurentius.

A.
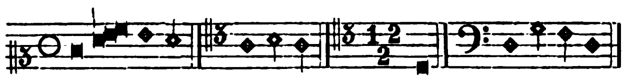


Kyrie. Kyrie.

160, 93—96. Kyrie Pascale. Die letzte Stimme wird „Gariphariusˮ genannt.

Willaert, Adr.

Siehe **Adrianus**; es ist nicht unmöglich, dass unter „Adrian" eine andere Persönlichkeit als die Willaert's gemeint ist, da sich anfangs des 16. Jahrh. mehrere Sänger mit diesem Namen in Rom befanden; siehe Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft: „Die römische schola cantorum", Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887; auch in Einzelabdruck unter dem Titel „Bausteine für Musikgeschichte, 3. Heft" in gleichem Verlage, 1888.
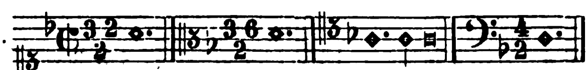
Wreede, Joann. Brugensis.

A.  14, 5—9.

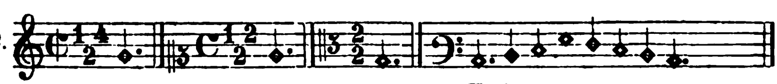
Kyrie. Kyrie.

Diesem Kyrie mit dem gregorian. Motiv der Missa de B. M. V. folgt unmittelbar das Gloria, dessen Thema oben S. 88, No. 46 aus der gleichen Messe mitgeteilt wurde. Wahrscheinlich ist also auch dieses Gloria von Wreede.

Zoilo, Annibale.
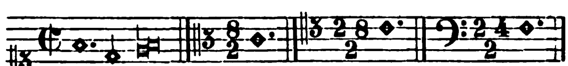
A. 1.  62, 3—25. M. In exitu Israel.

Kyrie.

2. 

Kyrie.

62, 27—47. M. Petite fleur content iolye.

3.  62, 48—67.

Kyrie.

M. Maria et flamina.

Alphabetische Zusammenstellung

der Messen, Motetten, Hymnen und Psalmen nach Titeln und Textanfängen mit Angabe der Stimmenzahl und Komponisten und unter Hinweis auf die Seitenzahlen (84 — 174) des vorstehenden thematischen Kataloges der päpstlichen Kapelle.

A. Messen und Messenteile.

I. Messen und Messenteile ohne Titel und ohne Angabe des Komponisten (auct. inc).

1. 3 v. S. 87, Nr. 33.
2. 4 v. 84, 2.
3. 4 v. 85, 10.
4. 4 v. 85, 16.
5. 4 v. 86, 20.
6. 4 v. 86, 26.
7. 4 v. 86, 27.
8. 4 v. 86, 28.
9. 4 v. 87, 31.
10. 4 v. 88, 38.
11. 5 v. (vielleicht P. de la Rue). 85, 14.
12. 5 v. 85, 19.
13. 5 v. (viell. P. de la Rue). 86, 24.
14. 7 v. 84, 1.
15. 8 v. 84, 4.
16. 8 v. 88, 40.
17. Kyrie, 4 v. 88, 42.
18. Et in terra (Gloria), 4 v. 88, 46.
19. Et in terra (Gloria), 4 v. (viell. P. de la Rue). 88, 47.
20. Patrem omnipotentem (Credo), 4 v. 89, 49.
21. Patr. omnip. (Credo), 4 v. 89, 52.
22. Patr. omnip. (Credo), 5 v. 89, 50.
23. Patr. omnip. (Credo), 6 v. (viell. P. de la Rue). 89, 53.

II. Messen und Messenteile mit Titel oder Motiv ohne Angabe des Komponisten (auct. inc.)

1. Aqu. (?) sa pensée, 4 v. 87, 34.
2. Comme femme, 4 v. 85, 11.
3. Comme femme deconfortée, 6 v. 88, 39.
4. Conceptio tua, ? v. (viell. P. de la Rue). 86, 27.
5. De Beata, 4 v. 85, 17.
6. De beata Maria, 4 v. 85, 18.
7. De Feria, 4 v. 85, 13.
8. De Ss. Trinitate, 4 v. 85, 15.
9. Dung aultre amer, 4 v. 87, 32.
10. Je ne demande, 4 v. 86, 23.
11. Inter natos mulierum, 4 v. 84, 5.
12. Ista est speciosa, 5 v. (viell. P. de la Rue). 86, 21.
13. Lardant desir, 4 v. 84, 3.
14. L'homme arme, 4 v. 87, 30.
15. L'homme arme, 4 v. 87, 35.
16. L'homme arme, ? v. (viell. P. de la Rue). 87, 36.
17. Lomme lomme arme, 4 v. 87, 37.
18. Mittit ad Virginem 4 v. 85, 12.
19. Nativitas tua, 5 v. 84, 6.
20. Puis que ie vis, 4 v. 86, 22.
21. Quem dicunt homines, 4 v. 87, 29.
22. Requiem (M. pro defunctis), 4 v. 88, 41.
23. Sicut spina rosarum, 4 v. 84, 8.
24. Vinnus vina, 4 v. 84, 7.
25. Virgo Patris, 5 v. 85, 9.
26. *Kyrie* Pascale, 4 v. 88, 43.
27. Kyrie Pascale, 4 v. 88, 44.
28. Et in terra (Gloria) „De B. Virg.“, 4 v. 88, 45.

29. Patrem (Credo) de s. Joanne (viell. P. de la Rue), 5 v. 89, 51.

30. Patrem (Credo) „de village", 4 v. 89, 48.

III. Messen und Messenteile mit und ohne Titel oder Motiv, aber mit Angabe des Komponisten.

1. Messen über die Motive:

Acueille ma la belle, 4 v. *Caron, Firmin.* 8. 120.
Adieu mes amours, 4 v. *Silva, Andr.* 167.
Ad te levavi, 5 v. *Scobedo, Barth.* 166.
Aeterne Rex altissime, 4 v. *Vincenet.* 172.
Alma Redemptoris, 5 v. *Moulu.* 150.
Alma Redemptoris, 4 v. *Mouton.* 150.
Ave Maria, 4 v. *Fevin, Ro. de.* 136.
Ave Maria, 4 v. *Fevin, Ant.* oder *Ro.* 136.
Ave Maria, 4 v. *P. de la Rue.* 163.
Ave maris stella, 4 v. *Deprès, Josquin.* 126, 15.
Ave regina, 5 v. *Arcadelt.* 114.
Ave regina, 8 v. *De Sala, Jusqu.* 165.
Au travail suis, 4 v. *Okeghem.* 155.
Basse danse, 4 v. *Fagus.* 130.
Benedicta es, 4 v. *Morales.* 148.
Buda expugnata, 5 v. *Simonelli.* 168.
Canite tuba, 6 v. *Crivelli.* 123, 6.
Che fa oggi, 5 v. *Allegri.* 111, 2.
Christus resurgens, 8 v. *Allegri.* 112, 5.
Clemente XIV., 6 v. *Piseri* 160, 1.
Clemente XIII., 4 v. *Piseri.* 160, 3.
Clementina (1707), 5 v. *Scarlatti.* 165.
Clementina (1716), 5 v. *Scarlatti.* 165.
Concertata, 8 v. *Piseri.* 160, 4.
Content desir, 4 v. *Billhou.* 118.
Credo major, 4 v. *Crivelli.* 123, 2.
Cuiusvis toni, 4 v. *Okeghem.* 155, 1.
Cum jocunditate, 4 v. *P. de la Rue.* 164, 8.
Cunctorum plasmator, 4 v. *Tinctoris.* 170.
Da pacem Domine, 4 v. *Deprès.* 125, 13.
De Angelis, 4 v. *Prioris.* 161, 2.
De Beata oder de beata Maria, oder de beata Maria Virgine, oder in honorem B. M. V. oder de nostra Domina:
— 4 v. *Arcadelt.* 114, 2.
— 4 v. *Beausseron, Jo.* 117, 2.
— 4 v. *Brumel.* 119, 4.
— 4 v. *Deprès.* 125, 10.
— 4 v. *Dor, Jusqu.* 130.
— 4 v. *Misonne.* 147, 3.
— 6 v. *Monteverdi.* 148.
— 5 v. *Morales.* 148, 4.
— 4 v. *de la Rue.* 163, 1.
De Feria, 4 v. *Beausseron.* 117, 1.
— 4 v. *Fevin, Ant.* 135, 4.
De Feria, 4 v. *Michot.* 147.
— 5 v. *P. de la Rue.* 164, 4.
De plus en plus, 4 v. *Okeghem.* 156, 4.
De Virginibus, siehe O quam pulcra.
Dictes moy toutes vos pensees, 4 v. *Fevin, Ant.* 135, 1.
Dictes moy toutes vos pensees, 4 v. *Mouton, Jo.* 150, 1.
Dixerunt discipuli, 5 v. *Eloy.* 130.
Dominicalis, 4 v. *Brumel.* 118, 1.
Domini est terra, 5 v. *Crivelli.* 123, 5.
Domini est terra, 4 v. *Sermisy (Claudin).* 166, 1.
Dum sacrum mysterium, 4 v. *Regis, Jo.* 162, 1.
Dung aultre amer, 4 v. *Deprès.* 125, 12.
Ecce ancilla Domini, 4 v. *Dufay.* 130, 2.
Ecce ancilla Domini, 4 v. *Regis.* 162, 1.
Ecce panis Angelorum, 4 v. *Barra.* 117.
En douleur et tristesse, 5 v. *Balduin.* 116, 1.
En satazin, 4 v. *Gascongne.* 138, 2.
Et super nivem, 4 v. *Declibano.* 121.
Et trop penser, 4 v. *Gaspar.* 139, 4.
Euro gentil, 5 v. *Crivelli.* 123, 4.
Faisant regret, 4 v. *Deprès.* 125, 9.
Feria, siehe unter de Feria.
Fontes et omnia, 5 v. *Ameyden.* 113.
Fors seulement, 5 v. *Pipelare.* 160, 2.
Fortuna desperata, 4 v. *Deprès.* 125, 7.
Fratres ego enim, 8 v. *Pane.* 158, 1.
Gaudeamus, 4 v. *Deprès.* 125, 14.
Gaudent in coelis, 4 v. *Animuccia.* 114.
Gentils gallans, 4 v. *Pintelli.* 160.
Glorificavit Deus, 4 v. *Tamburini.* 169, 2.
Gloriose confessor, 4 v. *Tamburini.* 169, 1.
Gracieuse plaisant, 4 v. *Misonne.* 147, 1.
Hercules dux ferrarie, 4 v. *Deprès.* 124, 3.
Homo quidam, 5 v. *Pane.* 158, 2.
Je ne demande, 4 v. *Agricola.* 111, 1.
Jesus autem transiens, 4 v. *Caron.* 121, 3.
Il bianco et dolce cigno, 4 v. *Tamburini.* 169, 5.
Incessament, 5 v. *Deprès.* 125, 11.
In exitu Israel, 4 v. *Zoilo.* 174.
In lectulo meo, 8 v. *Allegri.* 111, 1.
In sanctitate, 4 v. *Tamburini.* 169, 4.
In te Domine speravi, 5 v. *Pieton.* 159.

Sine titulo, ***Mouton, Jo.*** 151, 5.
— 4 v. ***Obrecht, Jac.*** 154, 1.
— 4 v. ***Orto, M.,*** 157, 1.
— 4 v. ***Penet, Hylaire.*** 158.
— 4 v. ***Prioris.*** 161, 3.
— 5 v. ***Robledo, Melch.*** 163.
— 6 v. ***Simonelli.*** 168, 2.
— 4 v. ***Tamburini.*** 169, 6.
— 4 v. ***Vincenet.*** 172, 1.
Spiritus almus, 4 v. ***de Domarto.*** 129.
Stephane gloriose, 4 v. ***Moulu.*** 150, 3.
Sumens illud ave, 5 v. ***Crivelli.*** 123, 3.
Surge, illuminare, 6 v. ***Oddus.*** 155, 4.
Surge Petre, 6 v. ***Jachetto.*** 143.
Tant bel mi son pensade, 4 v. ***Prioris.*** 161, 1.
Tristezas me matan triste, 5 v. ***Morales.*** 148, 3.
Tua est potentia, 4 v. ***Mouton.*** 151, 6.
Tu es pastor ovium, 7 v. ***Silva, Andr.*** 167, 2.
Tu es Petrus, 5 v. ***Mouton***, 151, 4.
— 6 v. ***Tamburini.*** 169, 3.
Ultimi mei sospiri, 6 v. ***il Rosso.*** 163.
Ut re mi fa sol la, 4 v. ***Brumel.*** 119, 3.
Veni Creator Spiritus, 4 v. ***Tamburini.*** 169, 8.
Veni sponsa Christi, 5 v. ***Hesdin.*** 142, 1.
Verbum bonum, 4 v. ***Mouton.*** 151, 3.
Vestiva i colli, 8 v. ***Giovanelli, Rugg.*** 141.
— 5 v. ***Nanini, Giov. Maria.*** 153.
Victimae Paschali, 4 v. ***Brumel*** 118, 2.
Vidi speciosam, 6 v. ***Victoria.*** 172.
Vidi turbam magnam, 6 v. ***Allegri, Greg.*** 112, 3.

2. Messenteile und Passionen.

Kyrie „Je ne vis oncques“, 4 v. ***Obrecht.*** 154, 2.
— Pascale, 4 v. ***de Vorda***, 173.
— de b. M. Virg., 4., ***Wreede.*** 174.
Et in terra (Gloria) de b. M. Virg., 4 v. wahrscheinlich von ***Wreede***, 88, 46.
— 4 v. ***Deprès.*** 126, 16.
Patrem (Credo) „De rouges nez“, 4 v. ***Deprès.*** 126, 17.
— „De tous biens plaine“, 4 v. ***Deprès.*** 126, 19.
— „De Village“, 5 v. ***Deprès.*** 126, 18.
— „Je ne vis onques“, 4 v. ***Agricola.*** 111, 3.
— „La belle se scit“, 4 v. ***Fevin, Rob. de.*** 136, 2.
— „Lamour de moy“, 4 v. ***P. de la Rue.*** 164, 10.
— Ohne Überschrift, meist über das gregorian. Motiv a b a a g f g g etc. 4 v. ***Okeghem.*** 156, 5.
— — 4 v. ***Orto, Marbr.*** 157, 2.
(Ohne Überschrift), 4 v. ***de Orto.*** 157, 2.
— — 4 v. ***P. de la Rue.*** 164, 11.
— — 6 v. ***P. de la Rue.*** 164, 12. Siehe auch S. 89, Nr. 51 u. 53.
— — 4 v. ***Vacqueras.*** 171, 4.
— — 5 v. ***Vacqueras.*** 171, 3.
— „Solemnitas gloriosae“, 5 v. ***Festa, Const.*** 131, 3.
— „Virgo prudentissima“, 6 v. ***Isaac.*** 144, 2.
Sanctus „Scoen lief“ mit Tenor: „Gratieuse gente“, 4 v. ***Obrecht*** (?). 154.
Benedictus „Madame fautes moy scavoir, 4 v. ***Obrecht*** (?). 154.
— 6 v. ***Baini, Gius.*** 116, 1.
Passio secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem, 4 v. ***Victoria, L.*** 172, 2.
— — (Synopsis) 4 v. ***a la Venture.*** 171.
Passio sec. Marcum, 4 v. ***Baini.*** 116, 3.
— — Lucam, 4 v. ***Baini.*** 116, 2.

B. Antiphonen, Lamentationen, Motetten.

I. Ohne Angabe der Komponisten.

Die 165 Nummern, welche ohne Komponistenangabe S. 89 bis 106 in alphabetischer Ordnung der Textanfänge unter *auct. inc.* aufgeführt sind, können in dieser Abteilung wegfallen, und werden nur dann erwähnt, wenn sich durch Vergleichung herausstellt, dass die eine oder andere Nummer in einem Codex des päpstlichen Archives mit Angabe des Komponisten vorgefunden wird.

Kompositionen, in denen zwei oder mehrere Texte zu gleicher Zeit stehen, werden unter dem Buchstaben eingereiht, mit welchem der Haupttext beginnt.

Die zweiten und dritten Teile werden nur kurz skizziert und nicht eigens in alphabetische Ordnung gebracht.

II. Mit Angabe des Komponisten.

C. Hymnen und Sequenzen.

Die unter *auct. inc.* S. 107—109 aufgeführten Texte werden hier und unter D. übergangen, und nur erwähnt, wenn durch Vergleichung der Komponist entdeckt werden konnte.

Angabe der Stimmenzahl wird unter

Bemerkung. Einige der obigen Hymnen wurden bei der Revision durch Urban VIII. im Texte geändert; Inhalt und Melodie sind gleich geblieben (siehe S. 81).

Unter den hier und S. 107 (auct. inc.) aufgeführten Hymnenanfängen haben folgende in den neueren Antiphonarien und Brevieren seit 1632 Abänderung erlitten:

Ad coenam Agni, jetzt Ad regias Agni dapes.
Aurea luce, jetzt Decora lux.
Aures ad nostras, jetzt Audi benigne.
Christe Redemptor, jetzt Jesu Redemptor.
Conditor alme, jetzt Creator alme.
Doctor egregie Paule, jetzt Egregie Doctor Paule.
Exsultet coelum, jetzt Exsultet orbis.
Hostis Herodes, jetzt Crudelis Herodes.
Hujus obtentu, jetzt Hujus oratu.
Jesu nostra redemptio, jetzt Salutis humanae.
Nardi Maria, jetzt Maria castis osculis.
O lux beata, jetzt Jam sol recedit.
Petrus Beatus, jetzt Beate pastor Petre.
Urbs beata, jetzt Coelestis urbs.

S. 107, 16 ist Hi sunt, quos retinens die zweite Strophe von „Sanctorum

meritis". S. 109, 50 ist „Vergente mundi" die dritte Strophe von „Conditor alme". Die Kompositionen S. 108, Nr. 38 u. 39 sind gleichlautend.

D. Psalmen und Cantica.

Nachträgliche Verbesserungen.

Aufser den bei Abfassung der Register zu Tage geförderten und dortselbst mitgeteilten Ergänzungen oder Korrekturen bittet man Nachfolgendes zu beachten.

S. 7, Zeile 4 bei Du Fay, 3 (statt 4).
S. 10, Zeile 11 vor Fevin ist A. zu streichen.
S. 19 bei Nr. 45, 2. Zeile „tresvertueux".
S. 22, 10. Zeile von unten 31 (statt 30).
S. 24 bei Nr. 60, 5. Zeile „existente".
S. 27, 1. Zeile 5 voc. (statt 8).
S. 29, Nr. 77, Zeile 7 ist 4 Messen (statt 5) zu lesen.
S. 29, Nr. 78 ist der Beisatz „Vergl. Cod. 135" zu machen.
S. 32, Nr. 90 sind die zwei Mot. u. 1 Hymnus unter *Tamburini* eingereiht worden.
S. 33, 1. Anm. 7. Zeile Sanctes Naldinus.
S. 33, 3. Anm. gehört das, vor *Justus*.
S. 37, Nr. 118 ist 6stimm. (statt 8st.) zu lesen.
S. 39, Nr. 135, Zusatz: Vergl. Cod. 78.
S. 64 bei Willaert Adr. (statt Andr.)
S. 127, Nr. 10 ist zu lesen: 42, 41—48.

Das Buxheimer Orgelbuch,

im Besitze der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Mss. Mus. 3725.

Erst vor wenig Jahren von obiger Bibliothek erworben, lernte ich das Manuskript vor Jahresfrist auf der Berliner Kgl. Bibliothek durch die Vermittelung des Herrn *Wilh. Tappert* kennen, der es sich von München aus hatte schicken lassen, um die Notierungsweise kennen zu lernen. Meine Untersuchungen betrafen mehr das vielfach vorkommende deutsche Lied. Durch andere Arbeiten auf der Kgl. Bibliothek in Anspruch genommen, konnte ich ihm nur eine bedingte Aufmerksamkeit widmen; erst als ich es diesen Winter auf längere Zeit im Hause hatte, wofür ich Herrn Direktor *Dr. Laubmann* noch meinen besonderen Dank abstatte, war ich im stande, eine umfassende Kenntnis des Codex zu erlangen und zahlreiche Kopieen zu machen.

Der Codex ist so umfangreich und so vielseitig, dass er uns ein treffliches Bild der Musikausübung im 15. Jahrhundert gewährt, besonders wenn man die gleichzeitigen Mss. des Locheimer Liederbuches, des Münchener und des etwas späteren Berliner Liederbuches in Vergleich zieht. Die vier Manuskripte setzen uns in den Stand, die Leistungen der Deutschen im 15. Jahrhundert mit denen der Niederländer, Franzosen und Italiener in Vergleich zu ziehen. Hiernach gebührt dem Niederländer ganz allein die Ehre, das kontrapunktische Gewebe der Stimmen bis zu seiner möglichsten Grenze getrieben zu haben. Während sich die übrigen Völker mehr am Wohlklange der Harmonie erfreuen, findet der Niederländer erst die rechte Freude an der Musik, wenn sie in den höchsten Aufgaben der Kontrapunktik gipfelt. Franzosen und Italiener pflegen stets das melodisch und harmonische Feld, während der Deutsche sich eine eigene Kontrapunktik schafft, die ohne Zwang, also in freier Weise sich um den gegebenen Cantus firmus (weltlich oder geistlich) teils mit dessen

Motiven, teils mit frei erfundenen bewegt. Wir treffen ein fugenartiges Einsetzen, eine stellenweise treue Nachahmung der Motive, doch nirgends die strenge und spitzfindige Behandlung der Stimmen wie bei den Niederländern und auch nie, oder nur selten eine so einfache harmonische Behandlung wie bei den Italienern und Franzosen. Neben diesen schon äufseren Kennzeichen liegt aber im deutschen Satze noch ein Gefühlsausdruck, der keinem Volke eigen ist. Die so allseitige und stetige Pflege des deutschen Liedes mit seinem innigen, traulichen und schwärmerischen Ausdrucke, gräbt sich so tief in das Gefühlsleben der Komponisten ein, dass ihre Musik sich in gleichem Ausdrucke bewegt und ein gut Teil von dem Charakter derselben in sich aufnimmt. Nicht also nur die äufsere Form unterscheidet sich von denen der anderen Völker, sondern auch der Inhalt und die Ausdrucksweise. Sie erreichen den Niederländer nicht in der Grofsartigkeit seiner Auffassung, sind aber auch nicht so herbe wie dieser. Was ihm jedoch an Kraft und Hoheit abgeht, giebt er reichlich wieder durch den Ausdruck des Gemütvollen und Naiven, oder durch den eigenen sehnsuchtsvollen Hauch nach etwas Unbestimmbarem. Eben derselbe Hauch, der in seinen Volksweisen weht.

Die Bewunderung, die man einst den Orgelvirtuosen im 15. Jahrhundert zollte und die sich bis zu den höchsten Ehrenauszeichnungen steigerte, ist freilich schwer zu begreifen, wenn man sieht, worin ihre Leistungen bestanden. Sie kann nur hierin ihre Erklärung finden, dass man auf keinem anderen Instrumente eine solche Fingerfertigkeit erreichte — bekanntlich wird noch heute eine rapide Schnelligkeit höher belohnt, als die gröfste Geistesarbeit. Streich- und Blasinstrumente pflegten wohl mehr den getragenen Ton und dienten zum Ersatze für fehlende Singstimmen,*) und das Klavier mit seinem dünnen näselnden Ton, war wenig geeignet, irgend eine Klangschönheit zu erzeugen. Die Orgel dagegen, die den vollen Ton der Blasinstrumente besitzt und dabei sich einer grofsen Beweglichkeit erfreut, musste naturgemäfs zum Hauptinstrument werden. Auf ihr die gröfste Meisterschaft zu erlangen, galt für die höchste Aufgabe jedes Künstlers.

Die uns hier vorliegenden Orgelsätze**), die denen im Anhange des Locheimer Liederbuches völlig gleich sind, bestehen aus für Orgel

*) Ganassi's Schulen für Blas- und Streichinstrumente pflegen zwar ganz besonders eine technisch geläufige Ausbildung, gehören aber doch einer späteren Zeit an, da sie erst 1533—1542 erschienen.

**) „In Cytaris vel in Organis“ heifst es Bl. 7: Über die Chitara des 15. Jahrhunderts sind wir wenig unterrichtet, da Virdung nur ein damals schon historisches

bearbeitete Lieder und Gesänge und selbständigen Orgelstücken, nebst mehreren Anweisungen (Schulen sagen wir heute) die Orgel spielen zu lernen, die vom Leichten zum Schwereren in kurzen und längeren Übungen fortschreiten. Die Dreistimmigkeit herrscht vor, nur selten tritt die Vierstimmigkeit ein, während die Zweistimmigkeit öfter vorkommt. Die Oberstimme zeigt durchweg eine grofse Beweglichkeit, nicht nur in ausgeschriebenen Verzierungen, besonders des Doppelschlages, sondern auch in durchgehenden und gebrochenen Tonleitergängen, die herauf und herunter ihr Wesen treiben. Der Sekundenschritt ist der vorherrschende, jeder weitere Schritt tritt nur bei langsameren Noten auf. Die beiden anderen Stimmen bestehen nur in gehaltenen Noten, die sich der Art der Behandlung der Singstimmen oft anschliefsen. Nur selten übernimmt eine derselben eine etwas lebhaftere Figur. In den arrangierten Gesängen geben diese beiden Stimmen nicht viel mehr als die Singstimmen, während die Oberstimme sich in lebhafter Figuration ergeht. Als Eigentümlichkeit der älteren Notation sei noch erwähnt, dass der Tenor fast stets die dritte Stimme bildet und der Bass die zweite. Selbst bei den wenigen vierstimmigen Sätzen des Codex liegt die Bass-Stimme direkt unter der Oberstimme. In *Paumann*'s Orgelbuch (Anhang zum Locheimer Liederbuch) finden wir dieselbe Anordnung, die aber von den Herausgebern des Orgelbuchs nicht erkannt ist. Das *Kleber*'sche Orgelbuch von 1520 (Bibl. Berlin) ist noch ebenso notiert. Nur *Schlick* stellt die Stimmen in richtige Ordnung. Bei den reinen Orgelsätzen ist die Stellung der Stimmen kaum zu erkennen, weil sie stets über- und untereinander steigen, doch bei den Liedsätzen tritt die eigentümliche Anordnung klar zu tage. Sie wird auch am Schlusse des Codex vom Schreiber desselben kurz erwähnt.

Die reinen Instrumentalsätze, die mit Preambulum, Entreprise und vielleicht noch mit einigen uns unbekannten Namen gezeichnet sind (siehe das folgende Inhaltsverzeichnis No. 120—123) tragen den Stempel des ersten Kindesalters der Instrumentalkomposition an sich. Es ist nicht mehr wie das Lallen eines Kindes, denn ohne Zweck und Ziel werden einige Akkorde und Läufe zusammengesetzt, die weder auf Wohlklang noch irgend eine motivartige Entwickelung Anspruch machen können. Weit sinngemäfser und streng in Anordnung

Instrument anführt, welches einige Ähnlichkeit mit der Harfe hat, Praestorius dagegen sagt „Cithara, eine Cither, ist jetziger Zeit bei uns viel ein ander Instrumentum musicum, als vor Zeiten.“ Da sind wir freilich so klug wie vorher.

und Folge sind die Übungen für Orgel, wie wir sie bereits aus Paumann's Orgelbuch kennen, hier aber in überreicher Fülle auftreten und die ganze damalige Theorie und Praxis umfassen. Die nachfolgenden Abdrucke aus dem Codex werden ganz besonders das rein Instrumentale berücksichtigen. Die bearbeiteten Lieder werden nur soweit mitgeteilt, als ihr Vorkommen sich in den drei obengenannten Liederbüchern des 15. Jahrhunderts nachweisen lässt.

Ich gehe nun zur Beschreibung des Codex über. Derselbe gehörte einstmals dem Karthäuser Kloster in Buxheim an; ob er auch dort geschrieben ist, darüber fehlt jeder Anhalt. Erst eine spätere Hand hat auf Bl. II die Notiz eingetragen „Cartuſianoner in Buxheim." Das Kloster nebst seiner Bibliothek fiel bei der Auflösung dem Besitzer der Grafschaft zu, der die Bibliothek im Jahre 1883 öffentlich versteigerte, und hierbei wurde obiger Codex von der Kgl. Staatsbibliothek in München erworben.
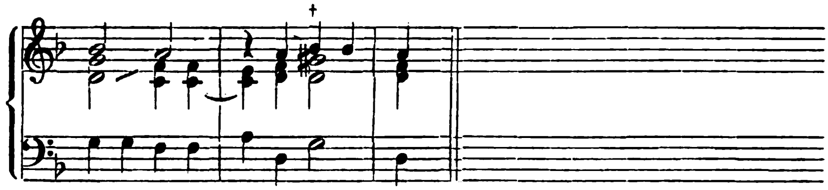
Der Codex hat Folioformat, fast in der gleichen Gröſse wie unser heutiges Notenformat. Er besteht aus 5 Vorbll. ohne Titel, welche das alphabetisch geordnete aber unvollständige Register enthalten. Darauf folgen 169 signierte Blätter von starkem gelblichen Papier in Holzdeckel gebunden, die mit schwarzem gepressten Leder überzogen sind, denen die einstigen Klammern fehlen. Der Band ist sehr gut erhalten und Wurmstiche sind nur in den Deckeln und den äuſseren Blättern des Bandes zu bemerken. Die Schrift ist deutlich und von geübter Hand. Von Blatt 124b tritt eine andere Hand auf, obgleich die Buchstabenschrift mit der vorhergehenden Hand eine groſse Ähnlichkeit zeigt, so dass man sie fast für dieselbe Hand halten könnte. Jedoch die Notenschrift zeigt einen anderen Charakter und entbehrt auch der Taktstriche. Das letzte Blatt mit theoretischen Regeln und einem Rezept beschrieben, rühren wieder von der ersten Hand her.

Die Handschriften gehören dem 15. Jahrhundert an und der Inhalt weist auf die Zeit von 1450—1460. Sie umfassen 258 und mehr Orgelstücke, die von dem Custos Herrn Jul. Jos. Maier numeriert sind, jedoch hat er hierbei manche Sätze übersprungen, die sich bei flüchtiger Prüfung nicht deutlich genug als neue Sätze kennzeichnen. Die Notation besteht, wie das Paumann'sche Orgelbuch, aus der Oberstimme in schwarzen Mensuralnoten auf 7 Notenlinien, während die übrigen Stimmen mit gothischen Buchstaben mit Wert- und Höhenzeichen geschrieben sind.

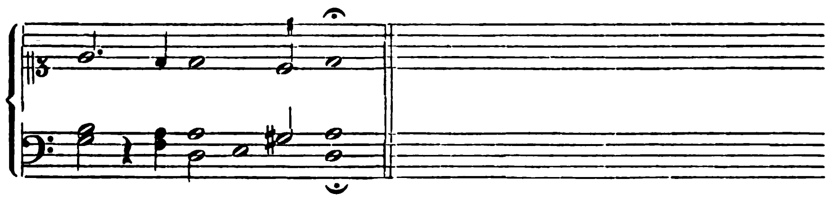
Die Notenschrift weist noch manche Unvollkommenheit auf, besonders was das Beisetzen des Punktes betrifft, der oft einen ganz

willkürlichen Wert darstellt. Eigentümlich ist ferner die Notierung der Triole. Hierzu wird stets die Achtelnote benützt, die einen schrägen Strich durch die Fahne erhält, fast ähnlich unserem kurzen Vorschlage; dieser schräge Strich wird aber, sobald es passend ist, durch eine Reihe von Noten gezogen. Abweichend von Paumann's Orgelbuch sind ferner die Striche der Achtel- und Sechzehntel-Noten, die hier nicht bei jeder Note absetzen, sondern stets 2 oder 4, wie heute, zusammenziehen. Von Fol. 124b ab tragen bei einer Reihe von Sechzehntel-Noten nur die erste Note die 2 Fahnen der Sechzehntel, während die folgenden nur aus dem Notenkopfe bestehen, doch ist das Verfahren nicht gleichmäfsig durchgeführt, da auch wieder alle Noten mit den zwei Sechzehntelstrichen versehen sind. Eigentümlich sind der Notenschrift auch die Verzierungs- und Versetzungszeichen, zu deren Lösung man erst durch ein längeres Bekanntwerden mit der Hds. gelangt. Hat die Note nach unten einen senkrechten Strich, dann erhält sie ein ♯ oder ♭; hat sie an dem senkrechten Striche noch ein nach oben gezogenes kleines Dreieck, dann erhält sie eine Verzierung (ich habe stets einen Pralltriller vorgeschrieben); hat die Note das Verzierungszeichen und noch einen schrägen Strich, wie ihn Paumann und Kleber anwenden, so vereint sich Verzierung und Chroma.

Die Anzeige eines Chromas hat oft den umgekehrten Zweck, nämlich davor zu warnen und bin ich durch ein hierauf besonders verwandtes Studium zu dem Resultat gelangt, dass dieser Gebrauch sich noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein erhalten hat. (Auch Ambros macht schon im 3. Bde. seiner Gesch. d. Mus. darauf aufmerksam.) Der Grund dieser Erscheinung beruht darauf, dass der Komponist nur bei der Modulation nach einer anderen Tonart das Versetzungszeichen vorschrieb, die zufällig erhöhten oder erniedrigten Töne aber, auf die schon Prosdocimus de Baldomandis aufmerksam macht, dem Sänger überlassen blieben, der durch eine gute musikalische Bildung mit den Gesetzen der Komposition genau vertraut war. Sollte nun so ein Ton, der sonst erhöht oder erniedrigt wurde, seinen Ton behalten, dann schrieb es der Komponist vor und zwar nicht durch ein ♭ oder ♮, sondern stets bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts durch ein ♯, denn ♭ war nur der Ton b und ♮ nur der Ton h, konnte also nie für andere Töne verwendet werden. Das ♯ musste daher für alles dienen. So schreibt noch *Girolamo Scotto* in seinen 1542 erschienenen Madrigalen (Univ.-Bibl. Jena) in No. 1 folgendes:



In ähnlicher Weise gebraucht es unser Codex:



Beidemale will der Komponist anzeigen, dass hier das g nicht erniedrigt resp. erhöht werden soll. — Ich behalte mir vor, meine darüber angestellten Untersuchungen in einem besonderen Artikel niederzulegen, begleitet mit zahlreichen Beispielen. — Besonders belehrend darüber sind die Sätze für Blasinstrumente, oder für Instrumente überhaupt, da hier der Komponist nur auf handwerksmäfsig ausgebildete Musiker rechnen konnte, die mit den Gesetzen der Kompositionslehre nicht so vertraut waren. Interessant ist auch die Beobachtung, dass der deutsche Verleger von Musikdrucken weit strenger in der Durchführung des sogenannten reinen Satzes ist, d. h. Vermeidung aller nicht durchaus notwendigen Versetzungszeichen, während Italiener und Franzosen dieselben fleifsig einzeichnen. Ein treffliches Beispiel hierzu bringt der von *Kade* herausgegebene Beispielband zu *Ambros*' Musikgeschichte, pag. 538 ff.

Fast alle Tonsätze des Codex stehen im Tempus perfectum ($^3/_1$) und nur ausnahmsweise findet sich ein Satz im Tempus imperfectum. Bei dem nachfolgenden Inhaltsverzeichnis habe ich das Vorkommen des Letzteren stets erwähnt.

Der Tonumfang der damaligen Orgeln beschränkte sich vom grofsen H bis zum zweigestrichenen f, umfasste also nur 2 Oktaven und 1 Quint mit allen Obertasten. Da nun manche Sätze das grofse A, auch G verlangen, so musste dies eine Oktave höher gelegt werden und entsteht dadurch ein Quartsextakkord. Bei den sich hier anschliefsenden Abdrucken der Tonsätze habe ich die tiefere Note ergänzt und die höhere des Originals in Klammer gesetzt. Bemerkenswert ist es übrigens, dass der Franzose „*Tonrroult*“ das grofse G

in seinem Orgelsatze zweimal vorschreibt. Beweis, dass man in Frankreich nach der Tiefe hin schon einen gröfseren Umfang hatte.

Trotz des sauberen Aussehens der Hds. ist sie doch voller Fehler und kann nie als praktisch brauchbare Vorlage gedient haben. Schon die ganz willkürliche Unterlage der beiden Unterstimmen unter die Oberstimme erschwert das Lesen dermafsen, dass von einem glatten Abspielen keine Rede sein kann, ferner sind viele Sätze nach so verdorbenen Vorlagen kopiert, dass sie von falschen Noten wimmeln. Auch kann der Kopist nicht musikalisch gewesen sein, sonst hätte er wohl Anstand genommen, so ins Auge fallende Fehler niederzuschreiben.

Wie schon erwähnt, finden sich auf dem letzten Blatte (Vorderseite) einige kurze theoretische Regeln, nebst der Erklärung wie der Tenor und Contratenor notiert ist. Sie lauten mit Auflösung der zahlreichen Abkürzungen, bei denen Herr Dr. *Hans Müller* mir hilfreiche Hand geleistet hat:

Sex voces

vt re mi fa so la. Et due coniunctae h durum b molle

Et distribuntur per has litteras:

C d e f g a h b. Quatuor semitonia: $\left\{\begin{matrix}\text{cis}\\ \text{dis}\\ \text{fis}\\ \text{gis}\end{matrix}\right.$

(Folgt die Beschreibung des Tonumfanges, der Noten und Pausen, siehe das Facsimile 1.)

Tabula manucordii prout sufficit adponens ad informationem de modo organizandi.

Item nota quando contratenor alcior est tenore, tunc lude tenorem inferius in pedali. Sed quando contratenor ponitur inferius tenore, tunc lude tenorem superius et contratenorem inferius.

Vitentur tamen texta vitia, videlicet quod notas ponas duas quintas, ut sic $\begin{matrix} g & a & \bar{d} \\ c & d & g \end{matrix}$

Nec duas octavas, videlicet $\begin{matrix} \bar{c} & \bar{d} \\ c & d \end{matrix}$ sive ascendendo, sive descendendo.

Nec tres tercias vel plures, ut $\begin{matrix} e & g & h \\ c & e & g \end{matrix}$ $\left(\text{hier steht } \begin{matrix} c & e & g \\ e & g & h \end{matrix}\right)$.

Trotz dem Verbot von Quinten-, Oktaven- und 3 Terzenfortschreitungen, verstofsen die Orgelsätze dennoch sehr oft dagegen und

zwar nicht hin und wieder, sondern fast in jedem Satze, so dass es fast den Anschein hat, als wenn ihnen die Folge von mehreren Quinten gar nichts Unangenehmes sei. Dennoch beweisen ihre Orgelsätze vielfach den Sinn für Wohlklang in moderner Auffassung und es liegt daher sehr nahe, dass all die Härten, Ungeschicklichkeiten, hässliche Fortschreitungen nur verdorbene Lesarten sind. Im literarischen Fache weifs man schon lange, wie fehlerhaft und oft unsinnig Abschriften hergestellt sind, in der praktischen Musik dagegen haben wir aus jener Zeit noch zu wenig Erfahrung und doch beweist gerade der vorliegende Codex, wie sorglos und nachlässig man kopierte und wie auch selbst ihre Vorlagen schon verdorben sein mochten. Man vergleiche z. B. den Orgelsatz von *Wilh. Legrant* mit demselben Orgelsatze im Locheimer Liederbuche No. 113. Fast jeder Takt zeigt Varianten, hier Verbesserungen, dort Verschlechterungen oder verstümmelte Stellen. Jeder Kopist — und es wurde ja alles und sehr viel kopiert — beging ein und mehrere Fehler und so häufte sich Fehler auf Fehler, bis der Satz nicht mehr zu erkennen war. Die „gute alte Zeit" war recht flüchtig, sorglos und ungenau. Man kann ohne Übertreibung behaupten, dass wir keinen Tonsatz früherer Zeit in der unverdorbenen Niederschrift des Komponisten besitzen und nur Schlüsse zu ziehen im stande sind, wie weit ihr Gefühl für Wohlklang reichte.

Einen besonderen Reiz gewährt der Codex durch das Vorkommen von Tonsätzen, die sich im Locheimer und Münchener Liederbuche (M. f. M. deutsche Lied 2. Bd.) bereits finden. Um auf dieselben besonders aufmerksam zu machen, stelle ich sie hier kurz zusammen:
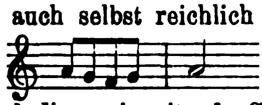
Mir ist zerstört. M. L.*) No. 48.
Gedenk daran du werdes ein. M. L. No. 24.
Möcht ich din begern. L. L.*) p. 116.
Ein fröuwlin edel von natuer. L. L. p. 121.
Min traut geselle. L. L. p. 147.
Der Sumer. L. L. p. 149 und 214.
Der winter will hin weichen der was mir huwer also lang. L. L p. 98.
Min freüd mocht sich wol meren. L. L. p. 101.
Begib mich nit myn höchster hort. M. L. p. 51.
Min hertz in hohen fröuden. M. L. p. 111.
Min hertz hatt lange. L. L. p. 126.
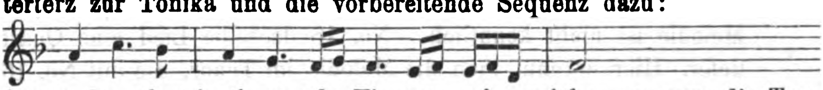
---

*) M. L. heifst Münchener Liederbuch. L. L. heifst Locheimer Liederbuch.

Wach uff myn hort. L. L. p. 94.
Recht begirlich. M. L. p. 145.
Des klaffers nyd tut mich myden. L. L. p. 112.
Was ich begynn. L. L. p. 128.
Ich laſs nit ab. L. L. p. 92.
Wunschlichen schön. M. L. p. 162.
Seid ich dich hertzlieb. M. L. p. 149.

Autornamen kommen folgende vor: *Joh. Götz. Wilhelmus Legrant* mit demselben Tonsatz wie im L. L. p. 220. *Jacobus Viletti. Jo. Tonrroutt. Portigaler. Böumgartner,* im L. L. p. 221 mit *Paumgartner* gezeichnet, derselbe Tonsatz. *Conrad Paumann.* Dann die Anfangsbuchstaben *„m. C. p.“*, lese ich Magister Conrad paumann, auch *„m. C. p. C.“* lese ich denselben Namen, das letzte C. heiſst Contrapunkt. Unbekannt sind mir die Namenszeichen „m. C. C.“ No. 38 und „W. K.“ *Spyra* ist vielleicht Conrad von Speyer.

Wer das *Paumann*'sche Orgelbuch genau kennt, dem fällt die groſse Ähnlichkeit der äuſseren Technik, der musikalischen Hilfsmittel, wie der Ausdrucksweise sehr bald auf und es bedarf keiner weiteren Prüfung, dass der Codex in dieselbe Zeit wie das Paumann'sche Orgelbuch fällt, der ja auch selbst reichlich vertreten ist. Die stereotype Eingangsformel:  die der Zeit ganz eigentümlich angehörende Schlussformel von der Unterterz zur Tonika und die vorbereitende Sequenz dazu:



ferner das übereinstimmende Figurenwerk, welches so gern die Terz oder Quart umschlieſst, die langen Perioden, nur aus punktierten Vierteln mit angehängten Achteln bestehend, deuten alle auf dieselbe Zeit hin.

Ich verzeichne nun den Inhalt des Orgelbuches in der Reihenfolge wie ihn der Codex giebt:

Jhesu bone, 4 voc., No. 1.
O florens rosa mr. xpi., (Ten.: f h c d c b a g), No. 2.
Da madame (Ten. d fis g a g fis de d cis d), No. 3.
In mentem veniunt cucumeus (darüber „W. J. b. d. d. V. Sequitur“), No. 4.
Mir ist zerstört (M. L. No. 48, derselbe Tonsatz mit nur wenig Varianten), No. 5.
Min liebste zart, No. 6, Tenor: g ed c | e fis g c e | d c h g a | g. No. 192: c a g f | f a h c . | f g | f e c d | c. (Dieselbe Melodie.)

Gedenck daran du werdes ein (M. L. No. 24, derselbe Tonsatz), No. 7.

In wunnigklichem schertzen (Ten.: c e d c | g e c | g e c d | c), No. 8.

Min fröud stet ungemessen (Ten.: c h a e d c h a g g), No. 9.

Ach guter gesell was zichstu (zeihst du) mich (Ten.: g a | g f | es d | c c | g a | g c d | b a | g), No. 10.

Leu serviteur (Ten.: c c b a g f d es d), No. 11.

Möcht ich din begern (Ten. im L. L. p. 116, hier: f f g b | c g es | d c b as | g es | f g as c | d), No. 12. Die im L. L. p. 117/118 mitgeteilte Discant- und Contratenorstimme ist hier mit bedeutenden Varianten dieselbe. Der Contratenor muss den C-schlüssel auf der dritten Linie erhalten, der Discantus den C-schlüssel 1. Linie und der Tenor ist eine Sekunde tiefer nach f zu transponieren, dann stimmt der dreistimmige Satz. — Unter No. 13 dasselbe Lied einen Ton höher mit Varianten und der Vorbemerkung „Iste tenor adhuc semel sed in alio choro ec".

Wolhin lafs vögelin sorgen (Ten.: c c de | f f fa | g fe d | c. || No. 14, und No. 15 in anderer Bearbeitung eine Quart tiefer: g g a h | c c e | d c h a g). Unter No. 219 noch einmal, fast nur zweistimmig, Melodie mit Varianten: g a h | c. | h c h g a | g.

Ge loy mors, No. 16 und 17 in gleicher Tonhöhe und verschiedener Bearbeitung. Hier mit „Je loy mors" gezeichnet. Eine Melodie ist nicht kenntlich. No. 18 dasselbe Lied eine Quart tiefer. Hier erkennt man die Melodie im Tenor, die mit No. 16 am meisten übereinstimmt: c. | c. | c. | c. h c a | h. | c e | d c. | h a. | g. Im L. L. 155 eine andere Melodie. (Siehe 168.)

Ein fröuwlin edel von natuer. L. L. p. 121 derselbe Tonsatz mit Varianten, Quart tiefer, No. 19. No. 20 fast derselbe Tonsatz mit nur wenigen Varianten.

Min traut geselle. L. L. p. 147 derselbe Tonsatz mit Varianten und gleicher Tonhöhe. No. 21.

Frow myn willen nym ungut (Ten.: c a g | f g e c d | c), No. 22.

Der Sumer, No. 23. L. L. p. 149 derselbe Tonsatz; der dort mitgeteilte Contratenor ist hier allerdings anders. L. L. p. 214, „Domit ein gut jare", Orgelstück, der gleiche obige Orgelsatz ohne 3. Stimme.

Magnificat octavi toni, No. 24.

Min hertz das hätt sich ser gefröwet, No. 25 (Ten.: c. d. | c. | h c h g a | g.)

O werder trost (Ten.: c . a | g c e | d h g a | g), No. 26.

Leucht leucht wuniglicher sunnen zin (Ten.: g d c b | a g d d g | b c d a | a f e f), No. 27. No. 28 dasselbe Lied eine Quint tiefer mit Varianten und anderer Bearbeitung. No. 29 eine dritte Bearbeitung desselben Textes und Melodie.

Par leregart etc., No. 30, 31. (Ten.: d . | g d | cis d | f e c d | c b g a | g.)

Der winter will hin weichen der was mir huwer also lang, No. 32 bis 34, drei verschiedene Bearbeitungen desselben Tenors. L. L. p. 98 gleicher Tenor, Bearbeitung eine andere. Der Tonsatz muss im Tempus perfectum stehen.

Gaudeamus, No. 35 (3 1/2 Folioseiten lang).

Rorate celi de sup. z nubes pl., No. 36 (3 Folioseiten).

Vil liber zit uff dieser erde, No. 37, 51, 52 mit Joh. Götz gezeichnet, No. 93 und 217. Ten.: f . c . d e f . c b a g f.

Con lacrime, m. C. C. (?), No. 38.

O rosa bella, No. 39. No. 103 anderer Tonsatz. No. 104 fast mit No. 39 übereinstimmend.

Sub tuum praesidium, No. 40, mit Et propter, Fol. 18.

Sequitur Benedicite, No. 41.

Min freud mocht sich wol meren, No. 42, L. L. p. 101, Melodie dieselbe. Ebenso No. 129 und 130.

Portigaler, No. 43. Komponist eines Orgelsatzes in freier Weise.

Sur toutes, No. 44, g g a | h c h | g g | fis g e a g etc. (Tempus imperfectum.)

Crist ist erstanden, No. 45 (Ten.: a | g a c e | d c a b | a.), meist nur zweistimmig.

Cristus surrexit, No. 46.

Magnificat I. toni cum differencia, No. 47.

Ellend, No. 48 (Ten.: g . | b c | d cd b a | g).

Ellend vnd Jamer (vorher: Sequitur adhuc semel), dieselbe Melodie. Beide sehr umfangreich. No. 49.

Ellend ist gemeyn, No. 50, Melodie ähnlich den vorhergehenden.

Praeambulum super G, No. 53.

Longus tenor, No. 54 (2 1/4 Seite Umfang).

Sequitur adhuc semel: Longus tenor, No. 55 (3 Seiten Umfang).

Collinit ... notarum, No. 56 (Oberstimme sehr bewegt). No. 57 gleiche Überschrift.

Praeambulum super ff., No. 58.

Du longe süx, No. 59, 60.

Puisque mammor, No. 61.

Mombin Imparfay, No. 62.

Thun Jors, No. 63.

Kem mir ein trost, No. 64. L. L. p. 95. M. L. p. 102. Kaum Ähnlichkeiten zu finden.

Zum nuwen Jare sy dir gesagt, No. 65.

Begib mich nit myn höchster hort, vicht, No. 66. Tenor übereinstimmend mit M. L. p. 51, der Tonsatz hie und da scheinbar übereinstimmend, doch so fehlerhaft kopiert, dass ein grofser Teil der Noten geändert werden muss.

Min hertz in hohen fröuden, No. 67 und 181. Die Melodie wie im M. L. p. 111. Vergl. p. 122.

Benedicite, No. 68. (Aliud) Benedicite, No. 69. Auf denselben Tenor mit Varianten: A | c b a f | g b a g | f.

Benedicite (Aliud), No. 70, A | c d e | b c a f g | f.

Amen, No. 71.

Salve regina misericordia, No. 72, A | d e | b a | g d c g | a f d e | d. — Ad te clamamus. — Eya ergo. — O clemens, auch „Ocle | mens | “ abgeteilt, also heifst das „Ocle“ im L. L. p. 206: O clemens, der Tenor ist derselbe wie dort. — O dulcis maria, A | g d f g | a f d e | d.

Salve regina misericordia, No. 73, A c | d d c | d c b a | g b a g f g | a g. In diesem Satze kommt sehr oft, sowohl im Tenor als Contratenor (Bass), der kleine Buchstabe p vor. Sollte er Pedal bedeuten? Darauf folgen dieselben Abteilungen wie oben. In einem früheren Satze befindet sich vor dem Buchstaben p noch das Zeichen für die Abkürzung der Endsilbe „us“. Der Sinn ist mir dunkel.

Maria tu solacium, No. 74, G c | g a h | c. | c d h a | g.

Virginem mire pulchritud., No. 75.

Veni virgo, No. 76.

Magnificat, 8. toni, No. 77.

Veni creator spiritus. Hymnus. No. 78, C. | d f e c d | c h c d e f | g.

Bystu die rechte (voran: Modo como), No. 79, Ten.: A. | a e d | a g f | e a gis | a. Melodie sehr zerstückt und variiert, daher wenig kenntlich.

Repetitio, No. 80.

Modo comor, No. 81.

Repeticio hujus, No. 82. Mit demselben Tenor wie No. 80.

Selefatze ay pale (?), No. 83, Ten.: C. | h a | c d e f | e d | e g a h | c.

Des meyen zit die, No. 84, D. | a. | d c a d | a. | c a | f d f | g a f e | d. Das Weitere zerrissen und variiert.

Min hertz hatt lange, No. 85, Tenor gleich L. L. p. 126 mit Var.

Ein gut selig jar wünsch ich dir, quatuor. No. 86, Ten.: d | d | d | a | c d e a | f d c d | Temp. imperfectum 4 ⌀ im Takt. Mit L. L. p. 135 keine Ähnlichkeit.

Es fur ein buer int holtze, No. 87, A | a | gis h a gis | a g a fd e | d. — No. 182 zweistimmig mit weifsen Noten notiert: f a b | f. | f e f | d c.

Ich sah ein bild in blawer weyt, No. 88 (L. L. 126 eine andere Melodie. Hier: f. | g a g | f g e d | c.)

Ich sach ein bild, No. 172. Eine andere Melodie als vorher: f f | e c d e | f e c d | c.

Anna basanna (und vasanna) quatuor, No. 89, 90, 91, 92.

Vil lieber zit uff, No. 93. (Siehe 37.)

Wafs ich begynn, No. 97, mit Sec. pars. Ebenso No. 98, Ten.: c c | c a b a | f. | f. | c b | a g | f. | f. Bei No. 205 heifst die Überschrift: Was ich begynn S 2 12 notarum. Ten.: G. | c. | g e c | g e g | c g d | c e c | a. (mit 2. pars.), No. 207 hat einige Ähnlichkeit mit L. L. p. 128. No. 208, 209 wieder andere Tonsätze.

Ich beger nit mer. Den folgenden verzierten Buchstaben halte ich für ein m, also magister, dann folgt C. p. = Conrad paumann. No. 99, f f | a h | c a f g | f.

Wach uff myn hort, No. 100, g g | d. | g g | f c h g | a (Forts. sehr variiert). Die ersten 3 Takte übereinstimmend mit L. L. p. 94. No. 218 dieselbe Melodie.

E schlaue, No. 101. E sclaphe (so auch im Index), No. 102.

Gignit (lese ich, der Index weist ihn nicht auf), No. 105.

Entrepris, No. 106. Ein scharf rhythmisch gehaltener Satz, wie man ihn in dieser frühen Zeit kaum erwartet.

Der füterer, No. 107, f f g | a f c | a g b a | g.

Die süfs nachtigall, No. 108, c c a g | c c a g | a c h c | c.

Recht begirlich, No. 109. M. L. p. 145 derselbe Tonsatz.

Böumgartner, No. 110. Im L. L. p. 221 wird dieser Orgelmeister Paumgartner genannt. Der Tonsatz ist derselbe mit interessanten Varianten.

Creature, No. 111, G g | c h | c h gg.

Praeambelum super d, No. 112.

Wilhelmus Legrant, No. 113. Derselbe Orgelsatz wie in L. L. p. 220 mit wenigen Varianten und besseren Lesarten.

Geytes, No. 114, B b a | f. | f e | d c | f.

Jacobus viletti. Ein buer gein holtze, No. 115. Im Tempus imperfectum: D h | g d | — | g g g | h cis | d d.

Franckurgenti etc., No. 116. Das etc. deutet wohl auf einen Liedertext.

Vierhundert jare, No. 117, G a | h g | a | e | - a h cis d g | a g f e | d. Ebenso No. 199 in F: F g a etc.

Mi vt re vt e c d c, No. 118. — Anderes Mi ut re ut E c d c, No. 119. Beides selbständige Orgelstücke.

Arrogamer (im Index: Avroganyer), No. 120.

Gragrandolor, No. 121.

Sanssoblier, No. 122.

Quatuons, No. 123. Diese 4 Nrn. (120—123) halte ich für französische Lieder. No. 120 zeichnet sich besonders als hübscher Satz aus und werde ich ihn unter den Tonsätzen mitteilen.

Fortune, No. 124, C d e | f e f d | c f - c | h c a f | e f a g | f.

Fates may, No. 125.

Der einen lieben bulen hatt, No. 126, G d c | g c h a | g g | b c d d | a d c b | a.

Mille bon jors, No. 127, D . | d . | g fis | g a | b a | g fis fis e | g.

Qui uult messite (im Index wlt für uult), No. 128, G . | g . | fis . | g . | d c b | g a | g f es | d.

Ellend ich bin, hin ist myn trost, No. 131 u. 132. Melodie mit Varianten: C c | e | g | a | g | im Tempus imperfectum, 4 ganze in einem Takte.

Lardant desier, No. 133 u. 134, A cis | d cis | d f e d | a | cis | d | e | d. Im Tempus imperf. 2 ganze im Takt.

Stüblin etc., No. 135, F . | a . | c . | d c | a f a b d | c a b g | f. In diesem Satz, Fo. 72, wird eine Stelle mit „Sex qui tercia“ bezeichnet und werden hier weifse Semibreves-Noten angewendet. — No. 136 dieselbe Melodie in anderer Bearbeitung. Mit L. L. 157 vieles gemein.

Con lacrime, No. 137, 138, 139, stets mit einem 2. pars.

Ich bin by ir sie weyfst nit darumb, No. 140, 141, 142. Melodie variierend: D . | d c g a | d c | d c d b | a. Oder D . | d a g a | d c a b | a. Oder: D . | d c a g | c d c b | a. L. L. p. 123 eine andere Melodie.

Adyeu matres belle, No. 143, 144, D . | c . | c . | g . | a c | b a | g. Oder: D d | c . | c . | g . | a c | d c b a | g. — No. 196: a g f d e | d . | e d e | g.

Luffil, No. 145 u. 198, A . | a . | c . | c . | a f b | a b f g | f. Oder: A . | a . | c . | c . | a f c b | a c f g | f. Im Schmeltzel 1544 No. 5 eine andere Melodie. (Vide „das deutsche Lied", 1. Bd. p. 117.)

Des klaffers nyd tut mich myden etc., No. 146. L. L. p. 112 dieselbe Melodie mit Varianten, der Tonsatz p. 113 u. 207 ein anderer.

Gedencken mir vil senen bringt, No. 147, G . | g . | a g d | c d f e | d.

Spyra, No. 148. Vielleicht Conrad von Speyer?

Salve sacra parens etc., No. 149.

Kyrieleyson de S. maria v., No. 150.

Et intra pax hominibus de S. maria, No. 151. Domine deus rex celest. Tu solus altissimus. Fol. 82—83.

Kyrieleison pascale, No. 152—155.

Sanctus angelicum, No. 156.

Kyrie, No. 157, gröfstenteils mit weifsen Noten notiert.

Sub tuum protectorem, No. 158.

Ave regina, No. 159 c. 2. p. u. No. 160 c. 2. p.

Descendi in ortum, No. 161.

Jo. Tonrroutt, No. 162. Ein Autor.

Pange lingua, No. 163.

Nach diner lieby stett mir myn synn, No. 164, a a a d | c d g f e | d d e f g a . . . Melodie wenig kenntlich.

Christus surrexit, No. 165, 166.

Dies est leticie. In ortu regali, No. 167.

Inicium Je loemors, No. 168, 169, 170 in drei verschiedenen Bearbeitungen und Varianten des Tenors. No. 202, C . | c . | c . | e . | d c | h a | g . | g . | a h | c . | c . | c h | c h a | g. (Siehe 16.)

Sebelle anglicum, No. 171.

Trinck vnd gieb mir auch, No. 173, c h a h | a e g | a a a | g a h | c h a | g.

Die vafsnacht bringt trurig zit, No. 174. Melodie nicht kenntlich.

Wann ich betracht die vasenacht, No. 175, c c c g a | c h g a | g g e d | c f e c d | c.

Gantz itel trewe, No. 176. Melodie wenig kenntlich.

Der dickel von Ritlingen (im Index und über den Noten: Der

dickel mit sinen hoüwern), No. 177. Im Tempus imperfectum: c c a h | c | c c a | b g f | e f d | c.
Ad primum (?) morsum, No. 178. Mit hin und wieder untergelegtem Text.
Die ich erwelt vnd mir gevelt, No. 179, D . | a h cis d c | a g f d e | d.
O lieb din lieb, No. 180, g g | a g f d e | d d c h a | g.
Ker uber her zu mir ker her, No. 183, f f | a h c - c a h c - c d c g.
Einiger trost, No. 184, g a h c h a | g a g f e d e fis | g e c d | c.
Allegalea, No. 185.
Woluff gesell von hynnen, w. k. No. 186, f f c a f g | f g a . d | c.
Myn synn die sind mir trübt, w. k. No. 187. Die beiden Buchstaben „w. k.“ deuten wahrscheinlich den Komponisten an: d e | d c h a | a g | - g h cis | d e | d. Tempus imperfectum.
Füren so myn hertz das brindt, No. 188, c c h g | a g | e c g | f e d | c. Tempus imperfectum.
Incipit Fundamentum m. C. p. C. (heifst magister Conrad Paumann Contrapuncti), No. 189, Fol. 97—108b. Enthält allerlei Übungen im einfachen und schwereren Stile, kurz und länger, mit den Angaben „ascensus, descensus“, meist 3stimm., Fol. 105b „Concordancie“ eine Seite mit allerlei dreistimmigen Akkorden. Fol. 106 „Fundamentales punctus“. Enthält nur ganz kurze Sätze von 4—8 Takten. Den Schluss bildet ein Praeambulum super G., No. 191. In dem Abdruck der Tonsätze wird der gröfste Teil der Übungen mitgeteilt.
Ich lafs nit ab, No. 193. M. L. p. 92. Dieselbe Melodie, Tonsatz ein anderer.
Praeambulum super C., nur in Akkorden fortschreitend und mehreremale sogar vierstimmig, No. 194.
Praeambulum super f., No. 195.
Hertz mut vnd all myn synn, No. 197, g g | d . | e fis | g c d c | a f g . . . Melodie zerrissen.
O gloriosa domina, No. 200, 201.
Bifs wolgemut trut liebstes fröulin, No. 204, 2stimm., c a | g e | d c | d h g a | g.
O regina glie. No. 211.
My ut re ut E c d c, No. 212.
Des meyen zit die fört da her, No. 213, D . | a . | d c a b | a | c a f g | f.
Mit gantzem willen etc., No. 214. L. L. p. 136 eine andere Melodie. Hier: d . | c . | d . | d . | f . | g . | a g a f g | a f d e | d.

Möcht mich gedencken bringen da hin, No. 215. L. L. p. 151, dieselbe Melodie im Umriss. Hier: d . | a . | g . | g c . | h . a | g a g f | e . | e . | a . g | a f e | d.
Praeambulum super C., No. 216.
Lieblich vernüwet, No. 220, a h cis d | a e d c h a. |
Lieb ist aller welt ein meisterinne, No. 221. Temp. imperf. d c d f.
Patrem omnipotentem, No. 222.
Losa hennſslin etc., No. 223, d d a h | d c h | a c d h | a.
Benedicite, No. 224.
O intemerata virginitas, No. 225.
Le servituer, No. 226, c c b a | g f d es | d fis | d b c a | g es es | d.
Bekenne myn klag die mir anlyt, No. 227, c | c a | g c d | e d | c a g c | c h a | g. Temp. imperf.
Pulcherrima de vergine, No. 228, 2stim.
Sig seld vnd heil, No. 229.
Dreistimmiger Satz ohne Bezeichnung, No. 230. Jedenfalls ein deutscher Liedsatz, wie man aus dem Tenor ersieht: G a h | c e | d h g a | g. Temp. perf.
Von No. 231, Fol. 124b—142b Orgelübungen über „Ascensus simplex, descensus, Clausale de ut in mi" etc. Manche derselben sind mehrere Zeilen lang, andere wieder kürzer. Die rechte Hand stets in Figuren und die übrigen 2 Stimmen meist in gehaltenen Noten. Von hier beginnt die andere Hand. No. 232: Preambulum super C. und andere Übungssätze wie vorher.

Blatt 142b, unter No. 236 folgen wieder Orgelübungen von Paumann, mit der Überschrift:

„Sequit(ur) fundamentum mger. (magistri) Conradi pauman Contrapuncti."

Die ersten Seiten bestehen aus ganz kurzen Sätzen, oft nur wenigen Noten im dreistimmigen Satze und zwar anderen, als die dem L. L. p. 192 angehängten. Geordnet sind sie nach den Tönen. Die ersten 24 schlieſsen auf *c*, die nächsten 25 auf *d* u. s. f. bis *a*.

Auf Fol. 145 folgen dann „Redeuntes super ut et fa", die aus etwas ausgedehnteren Beispielen bestehen. Dann folgen die „Ascensus" und „Decensus simplex", alle zu 3 Stimmen mit nur wenigen Ausnahmen. Weiterhin nehmen die Übungen schon mehrere Zeilen ein. So weit meine Vergleiche reichen sind sämtliche Übungen andere als die am L. L. angebundenen. Blatt 147b schlieſst das Fundamentum *Paumann*'s. Die Anzahl der Beispiele und Orgelsätze

Paumann's ist also weit reicher als die früher bekannt gewordene Sammlung. Während das Ms. am L. L. nur 24 Quartblätter umfasst, sind es hier 27 Folioblätter eng beschrieben. Man begreift nicht, wie es den einstigen Spielern möglich war, aus dem Codex die Stücke richtig abzulesen, da die Buchstaben so ungenau unter den Noten der Oberstimme stehen, dass man erst genau den Wert jeder Note abwägen muss, ehe man sie richtig zu einander setzen kann. Das Fehlen der Taktstriche thut hierbei auch das Übrige und die sonst üblichen Zwischenräume sind wenig kenntlich.

Wunschlichen schön, No. 237. M. L. 162 gleiche Melodie. Hier ist die Unterstimme wieder am Anfange jeder Zeile mit *p* gezeichnet (Pedal?). Trotz vielfacher Änderungen erkennt man doch den gleichen Tonsatz wie im M. L.

Efs ist vor als gewesen schertz, No. 238, c c a | g c h a | g e d c f g | e d c.

Ein unvollständiger dreistimm. Satz ohne Namen u. No. Fol. 158.

No. 239 ohne weitere Bezeichnung.

7 Preambula, No. 240—246.

Die wie lang, No. 247, f f g a a g f e c d c.

Magnificat 8 toni, No. 248.

Seid ich dich hertzlieb, No. 249. Tenor gleich M. L. p. 149. Tonsatz ein anderer.

Satz ohne Namen und fehlende No. Fol. 161b.

Psophanie. Salve radix, No. 250.

Kyrie, No. 251, mit Christus und Kyrie.

Tant apart, No. 252, d d e | d f f | e d d | cis d a | d c a b | a.

No. 253 und 254 ohne Bezeichnung.

Selephasepale, No. 255.

Le sovenir, No. 256, c c a fis | g g g e.

Folgt ein zerrissenes und in jüngster Zeit zusammengeklebtes Blatt 167 mit einer lateinischen sehr abgekürzten Überschrift. Der dreistimmige Satz trägt den Namen: „asowolgo“.

Rückseite ein „Ave regina.“

Bl. 168. Der Anfang eines Mensuralgesanges.

Bl. 169 enthält die bereits erwähnten Notizen über Theorie und Notation, wie sie im vorliegenden Codex angewendet sind.

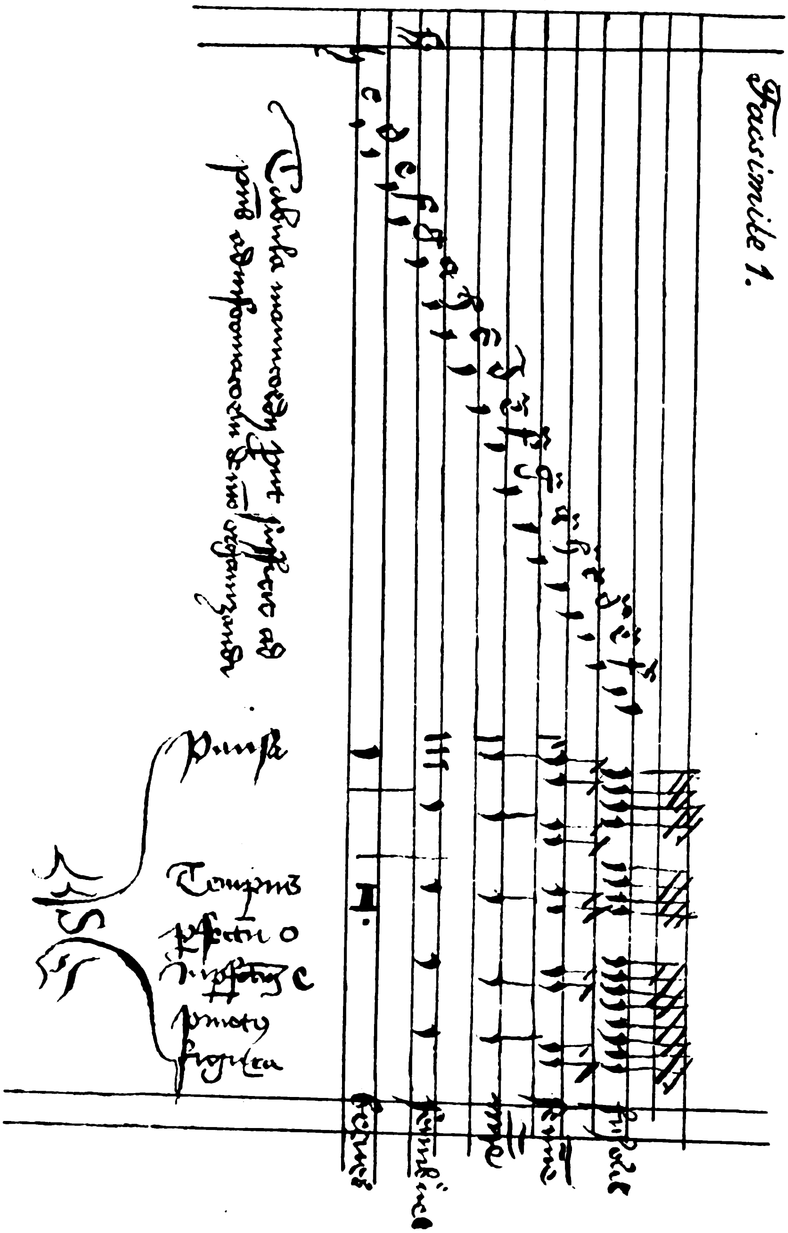
Über den nachfolgenden Abdruck eines Teiles der Orgelsätze habe ich folgendes zu bemerken:

Für das Wertzeichen des Punktes habe ich die ganze Note gewählt, also bei zwei Punkten die Breves, bei einem Punkt die 𝅝, ein

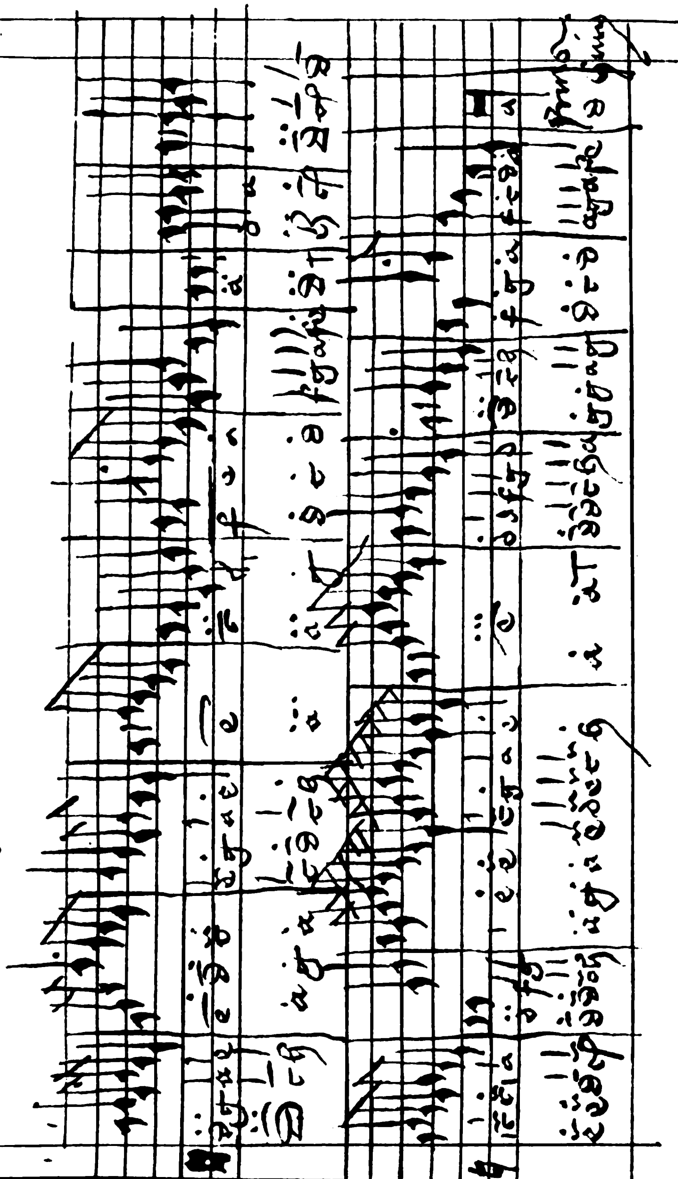
Strich = , Achtelfahne = , Sechzehntelfahne = . Bei den reinen Orgelstücken, den Präludien, Übungen etc. habe ich den Wert um die Hälfte verkürzt, um mich der Wiedergabe im Paumann'schen Orgelbuche in Chrysander's 2. Jahrbuche anzuschliefsen. Alle über den Noten oder im Notensysteme eingeklammerten Noten oder Buchstaben deuten eine fehlerhafte Niederschrift des Codex an. Taktzeichen und Vorzeichnung fehlen im Codex. Die vorkommenden Chromas sind genau wiedergegeben, fehlende dagegen ohne Klammer über die betreffende Note gesetzt. Die beiden mitgeteilten Facsimile geben dem Leser ein Bild von der Hds. des Codex.

Alphabetisch geordnetes Register.

(Die kursiv gedruckten finden sich hier unter den mitgeteilten Orgelsätzen.)



Facsimile 1.
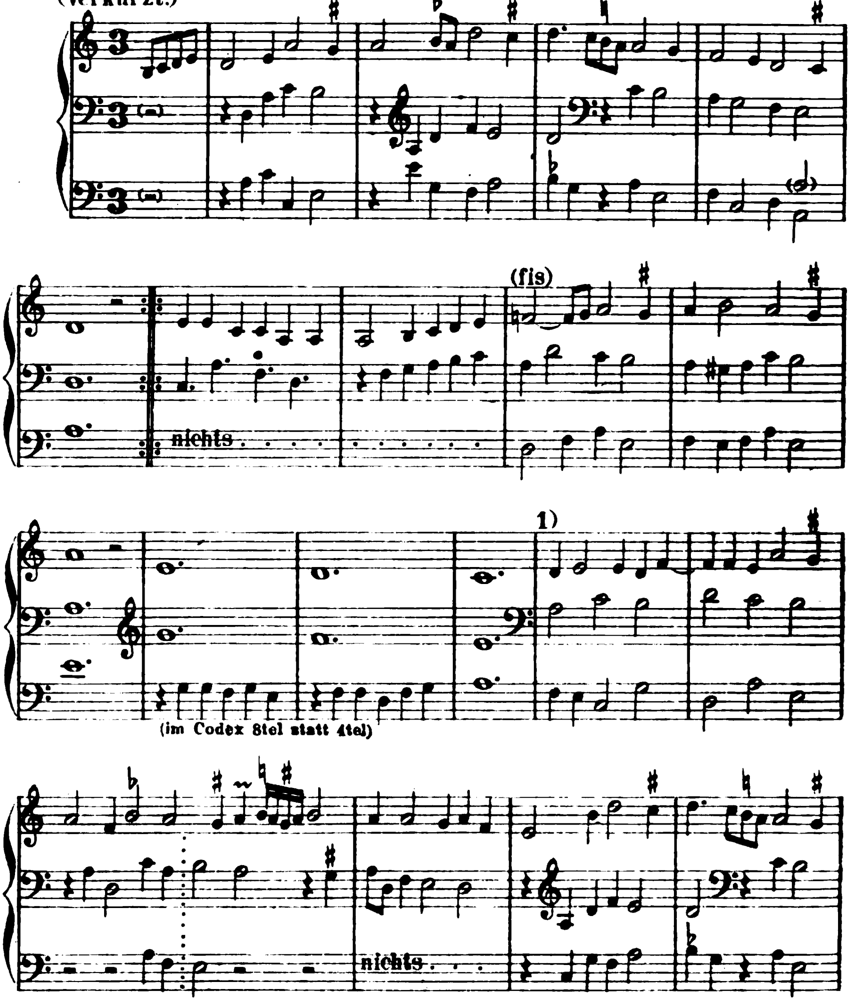


Facsimile 8. Nr. 34, fo. 12b: Der winter will etc.

Orgelsätze.

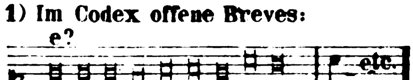
(Nach dem alphabetischen Verzeichnisse geordnet.)

1. Arrogamer. № 120, fol. 65.
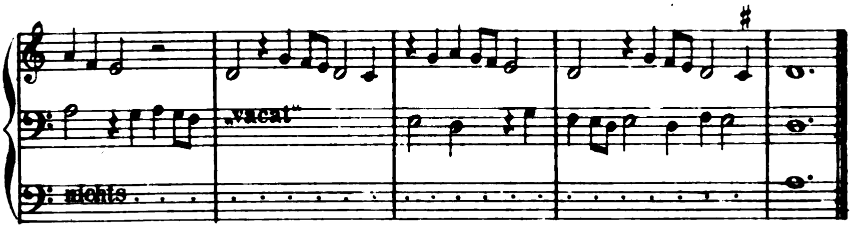
(Verkürzt.)



1) Im Codex offene Breves:
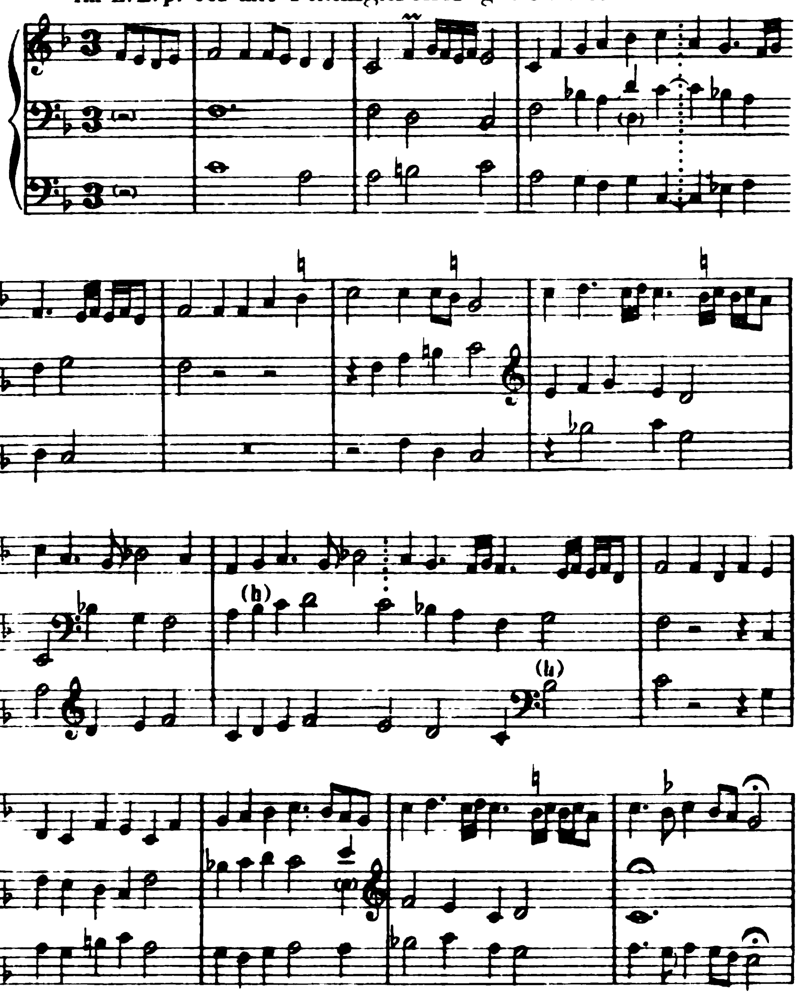


NB. Taktzeichen und Vorzeichnung hinzugefügt, da sie bei der Tabulatur-Notierung fehlen.
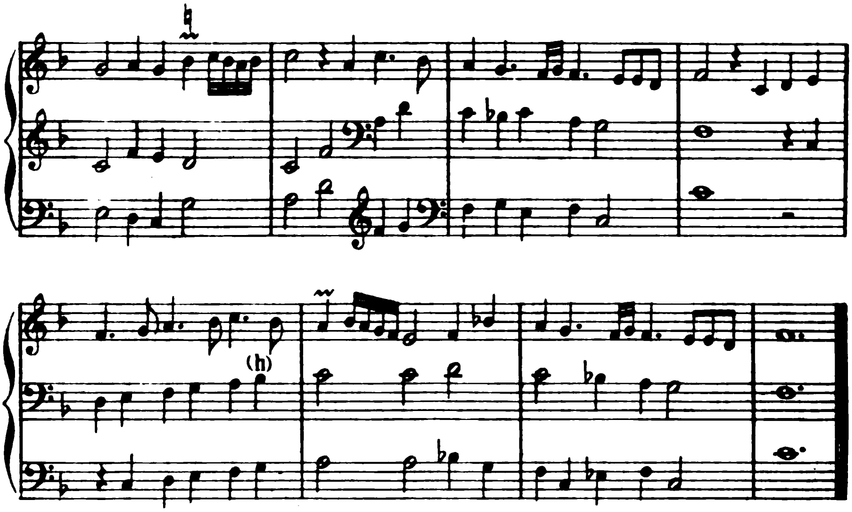


2. Böumgartner. Nº 110, fol. 61.

Im L. L. p. 221 mit Paumgartner gezeichnet.
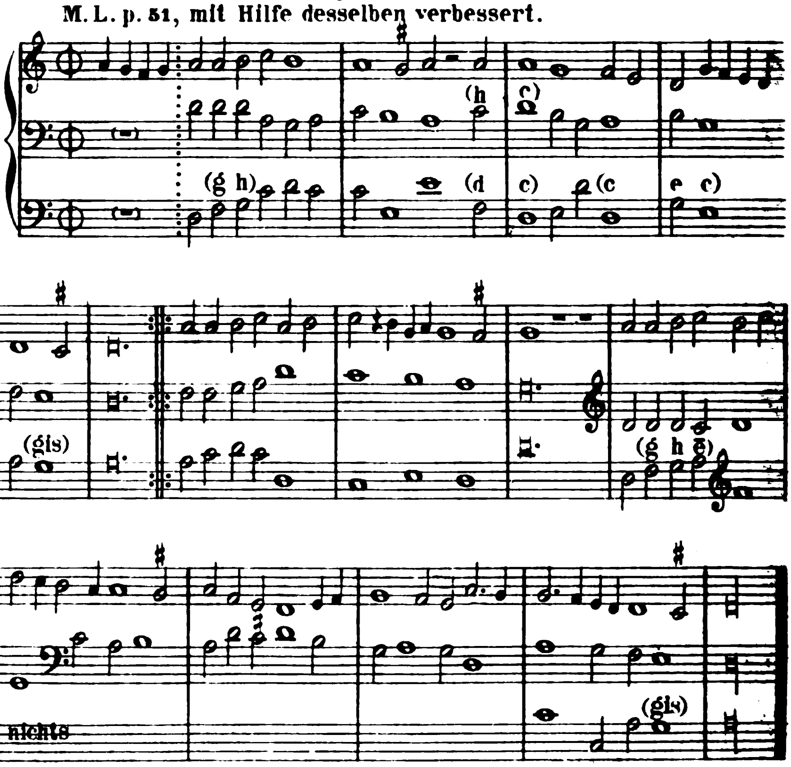


NB. Die Liedmelodie im Tenor ist deutlich erkennbar.



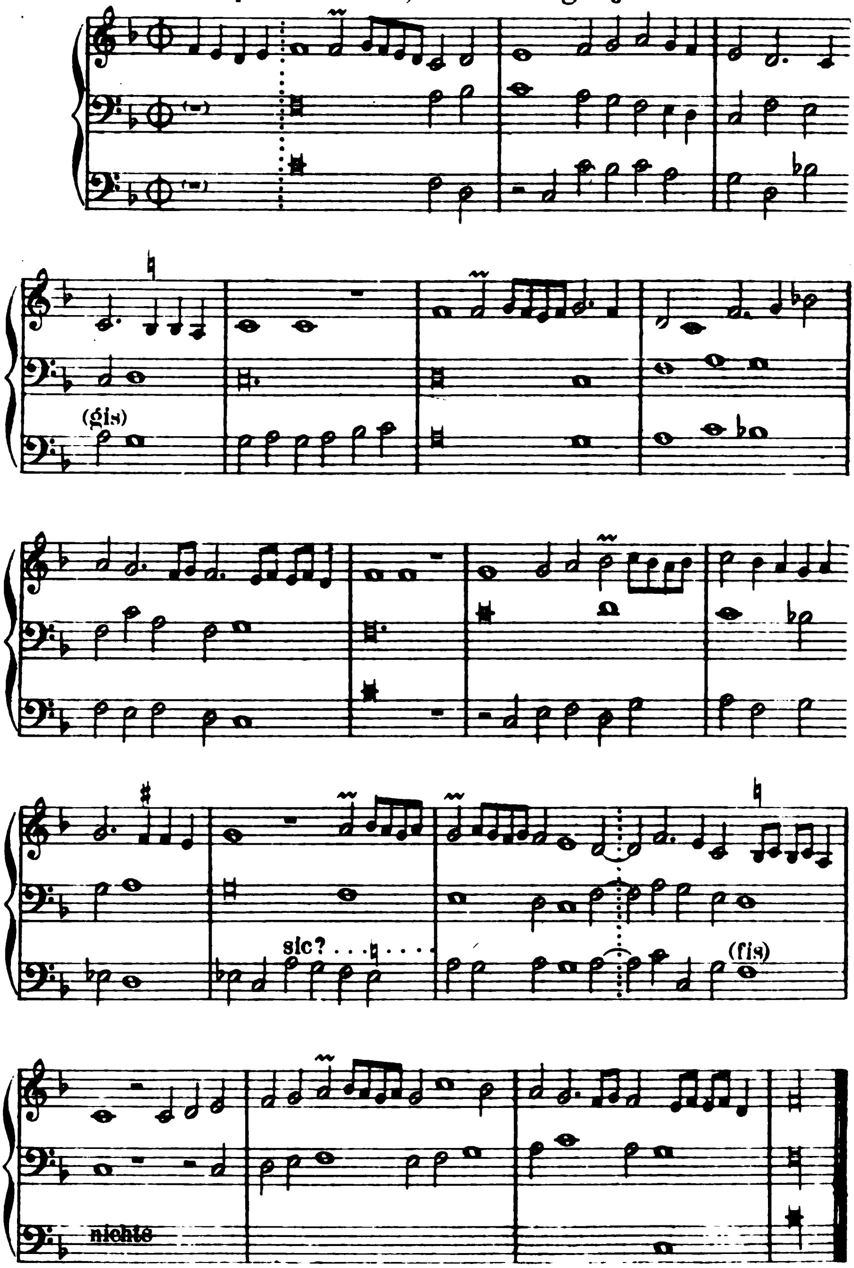
3. Begib mich nit myn höchster hort. № 66, fol. 36.

M. L. p. 51, mit Hilfe desselben verbessert.
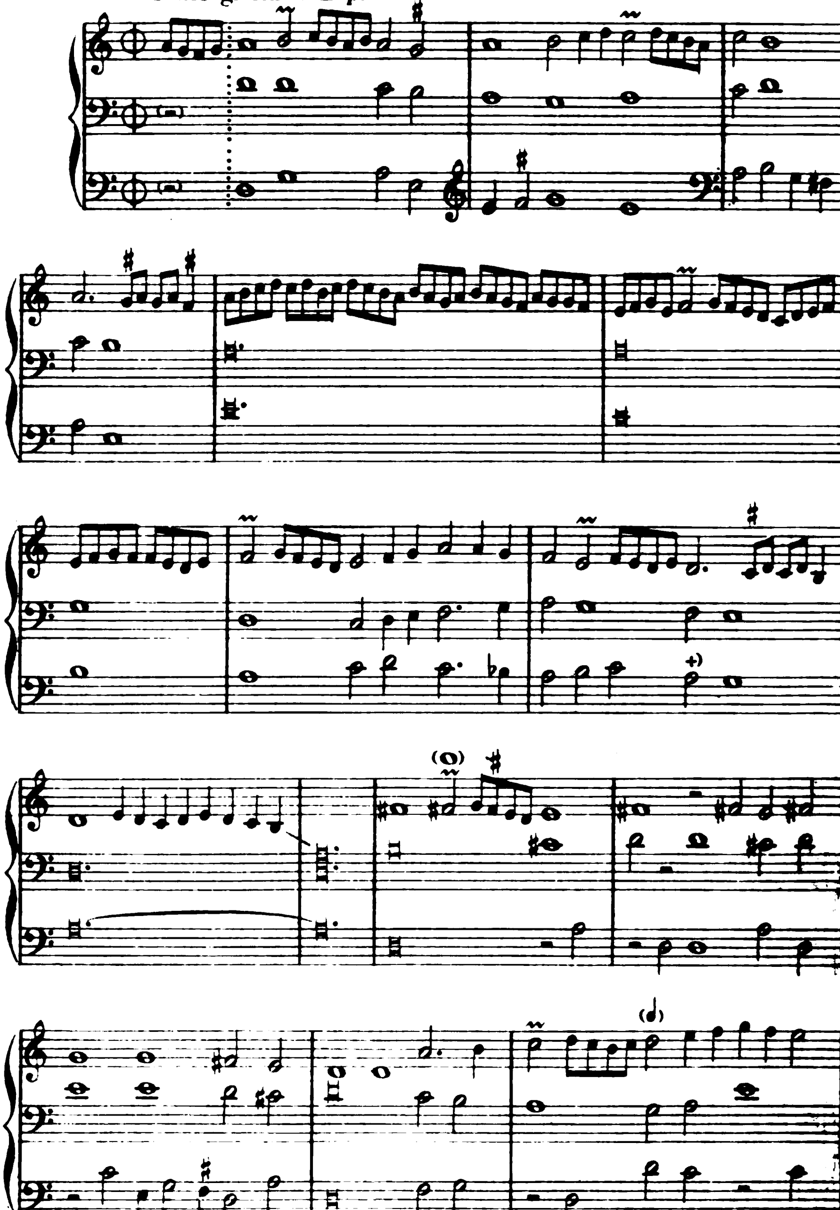


4. Der Sumer. No 23, fol. 10.

Im L. L. p. 149 und 214 „Domit ein gut jare."
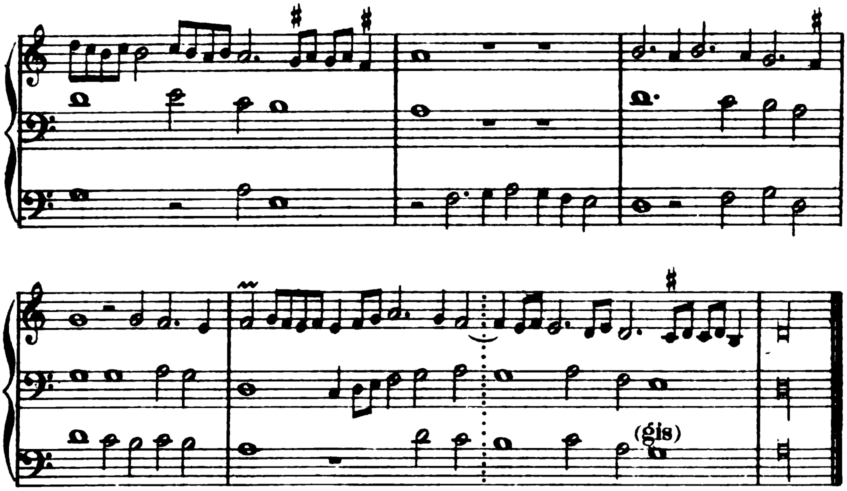


5. Der winter will hin wichen. No 32.

Tenor gleich L. L. p. 98.
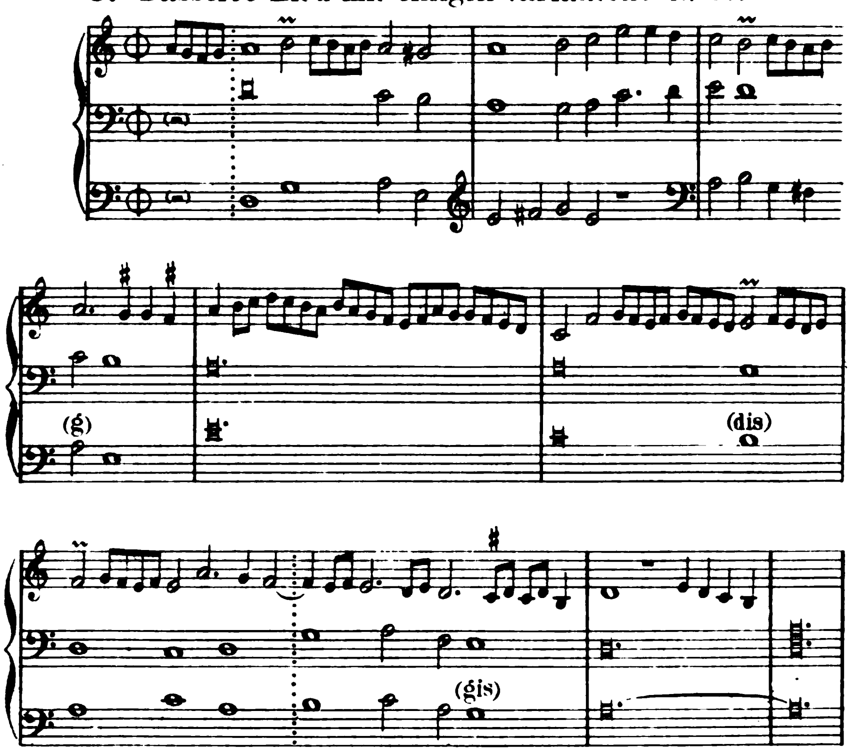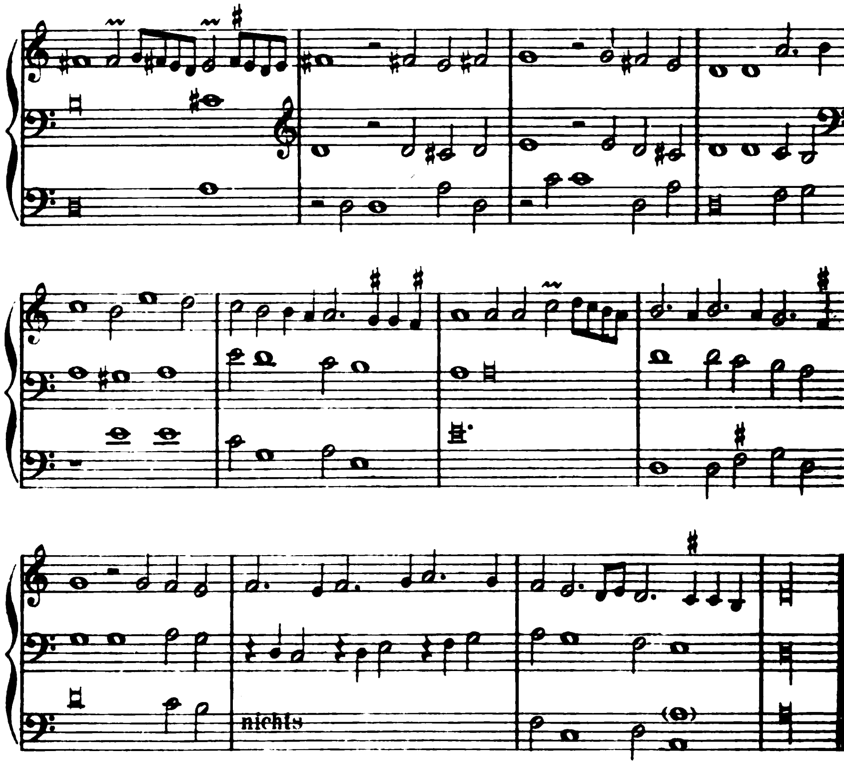


+) im Original:
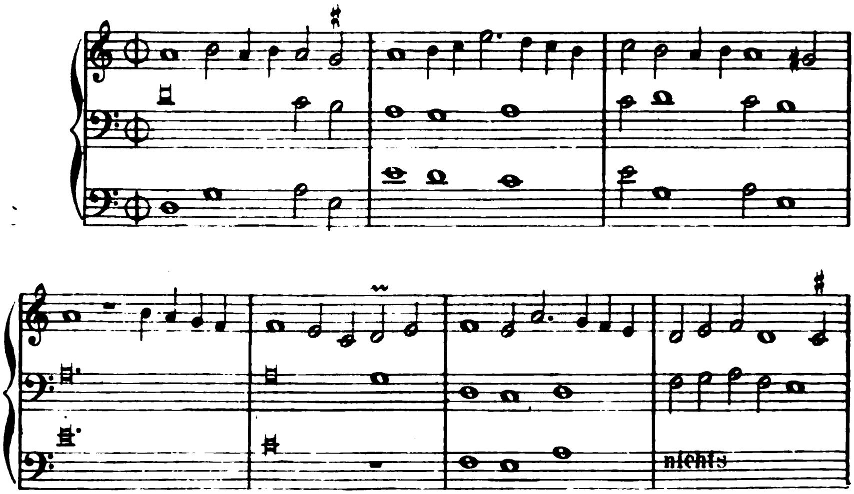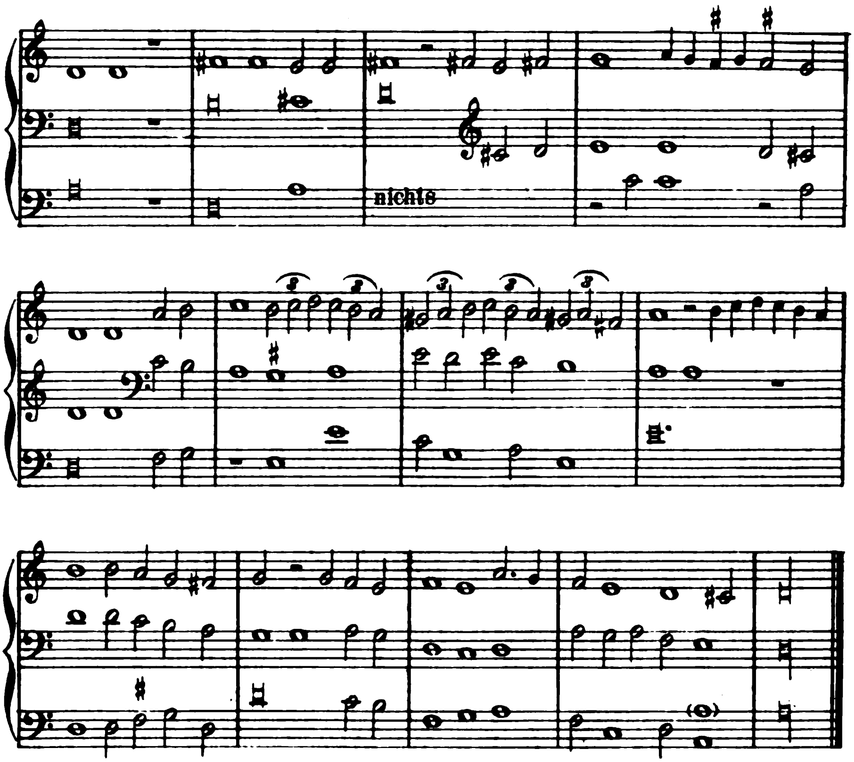




6. Dasselbe Lied mit einigen Varianten. Nº 33.
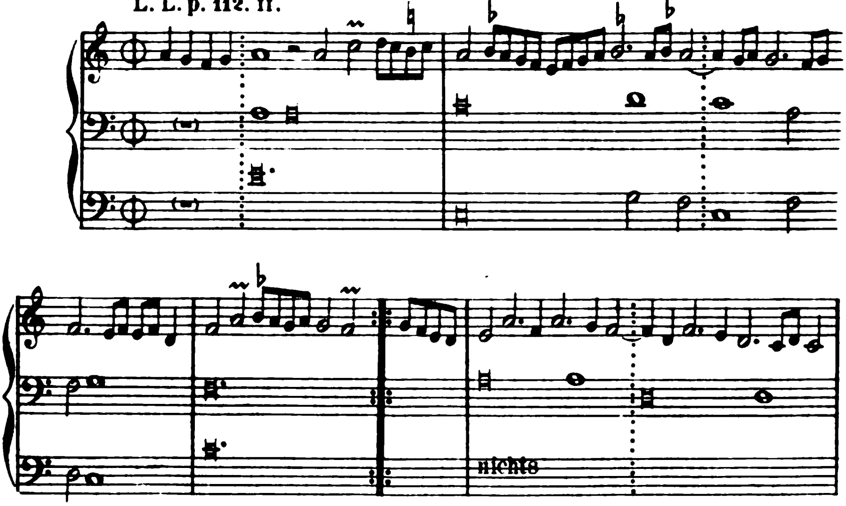




7. Dasselbe Lied mit anderen Varianten. № 34.
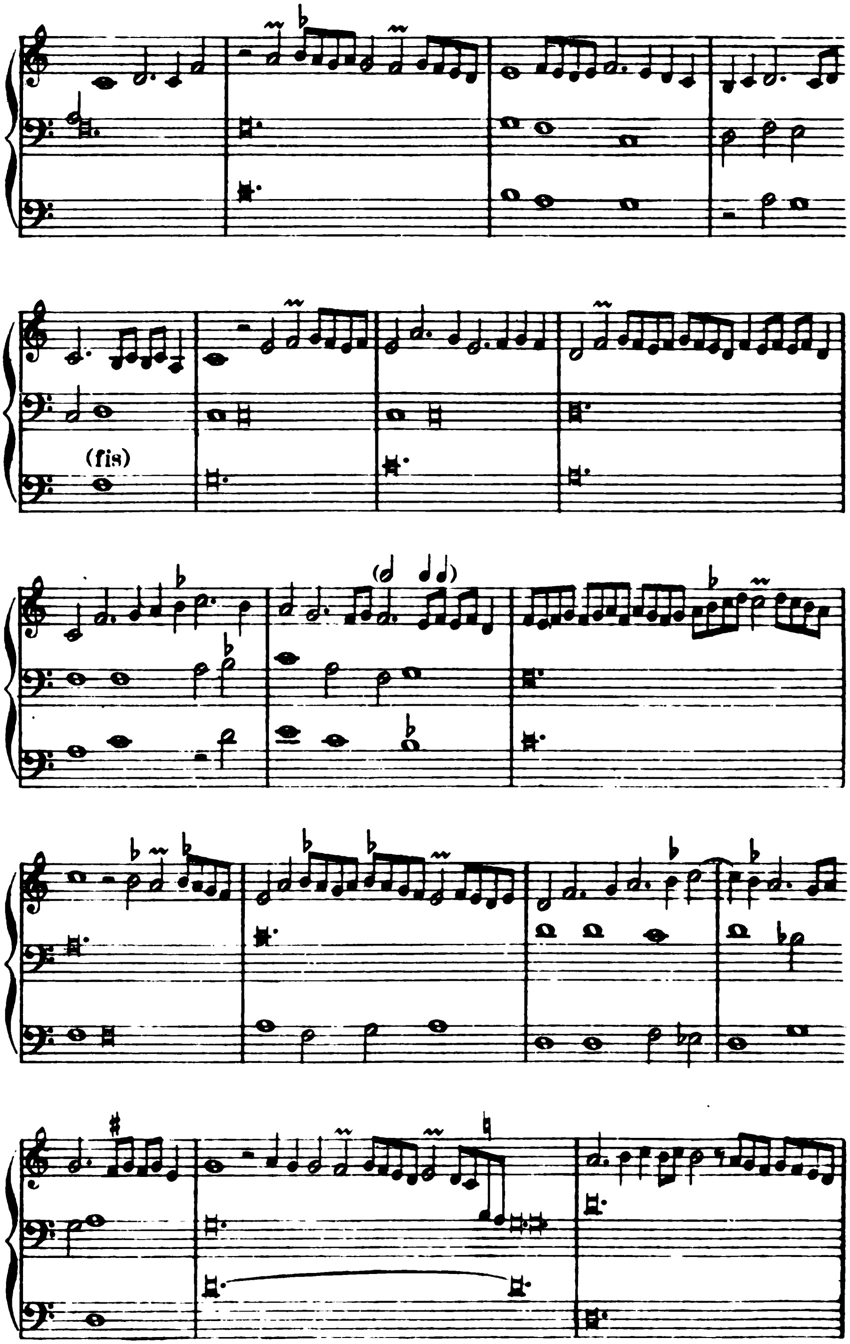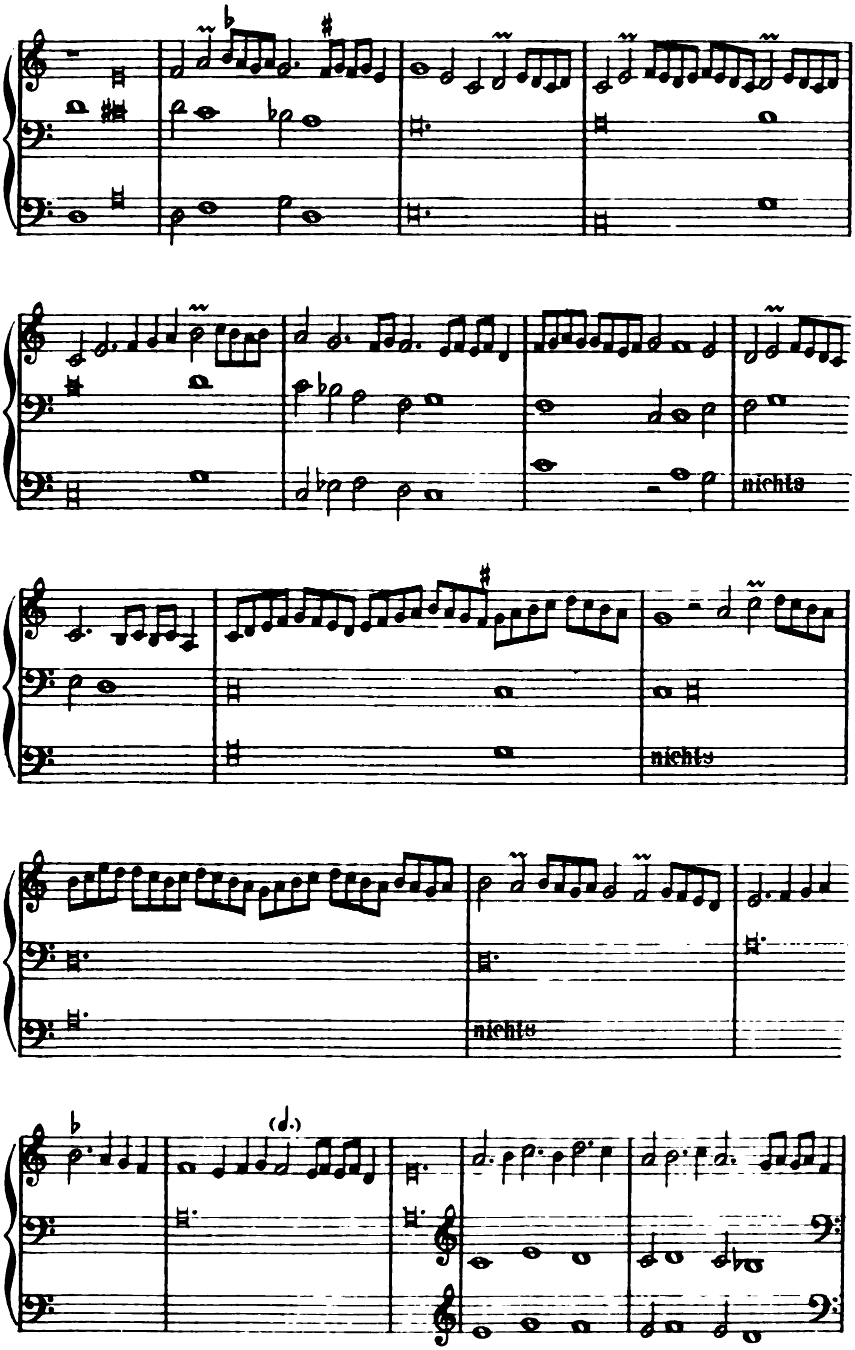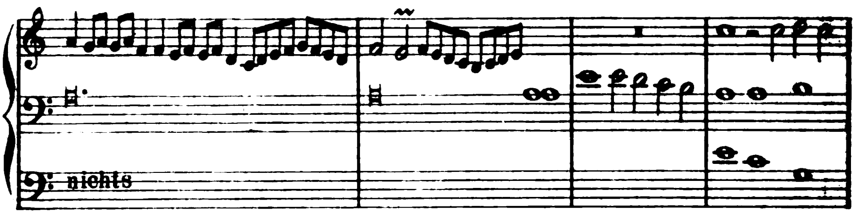




8. Des klaffers nyt tut mich myden, № 146, fol. 78b.
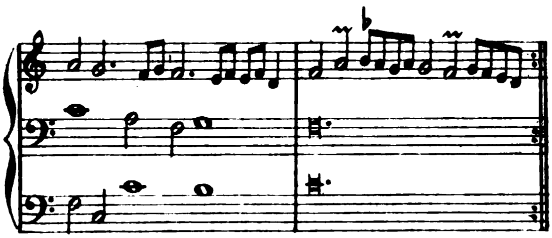
L. L. p. 112. ff.




(fis)


nichts
nichts
nichts
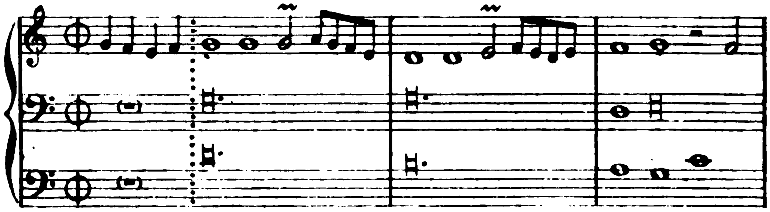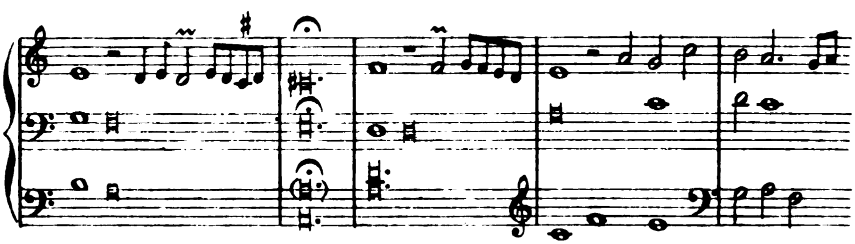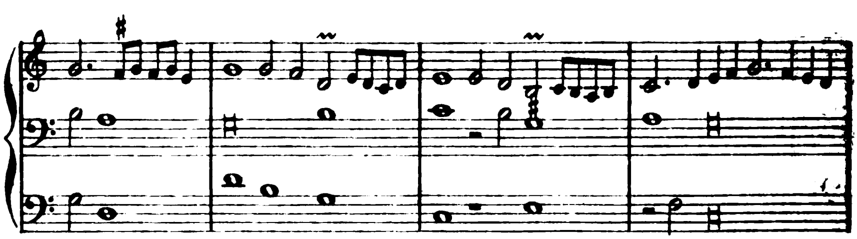




Heb vornen an wider an den vierden tact mit tale signum 𝄋 vnd mache uss biss uff die andere pause, so ist es uss. (dies muss im 11. Takt auf c sein) wiltu es drymal machen, so heb vornen an. et di mitto tres vltimos tactus.
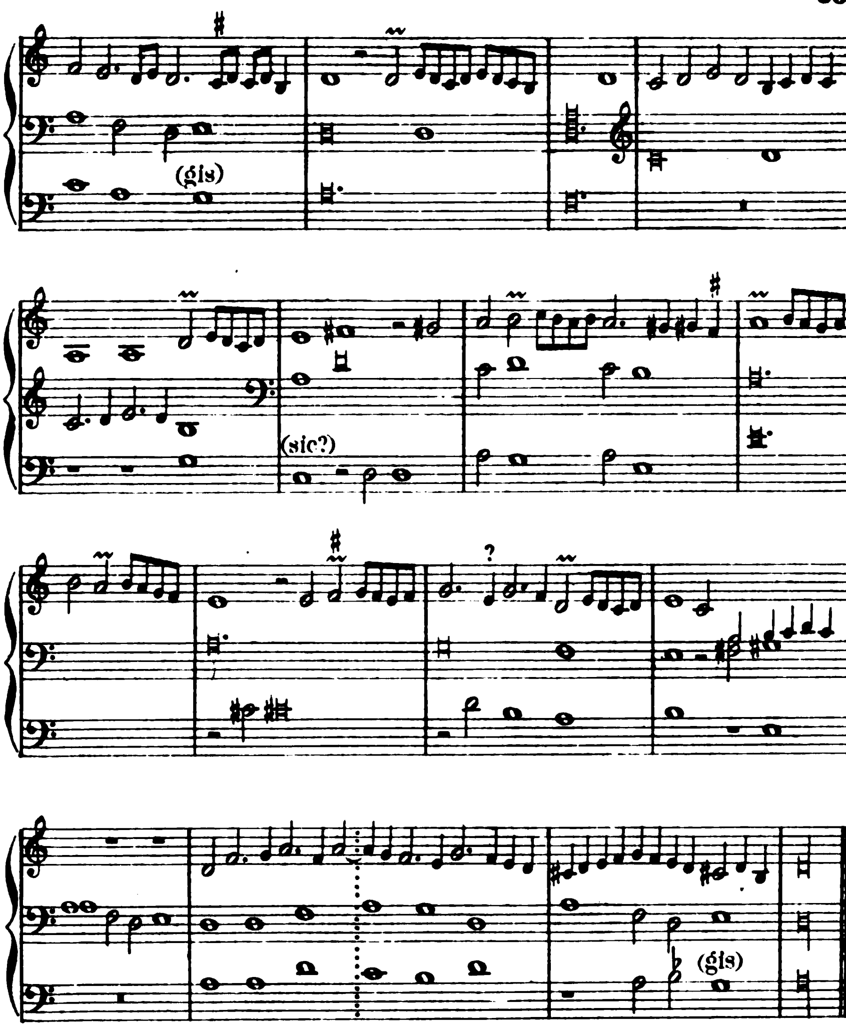
9. Ein fröuwlin edel von natuer. № 19, fol. 9.

L. L. p. 121.
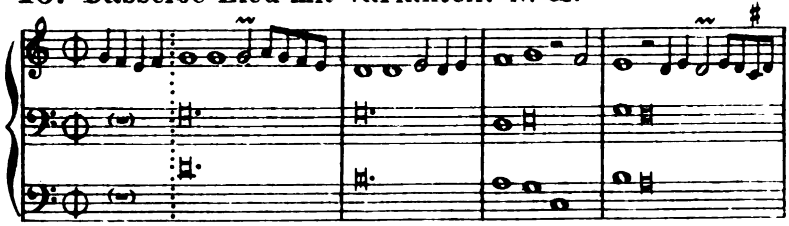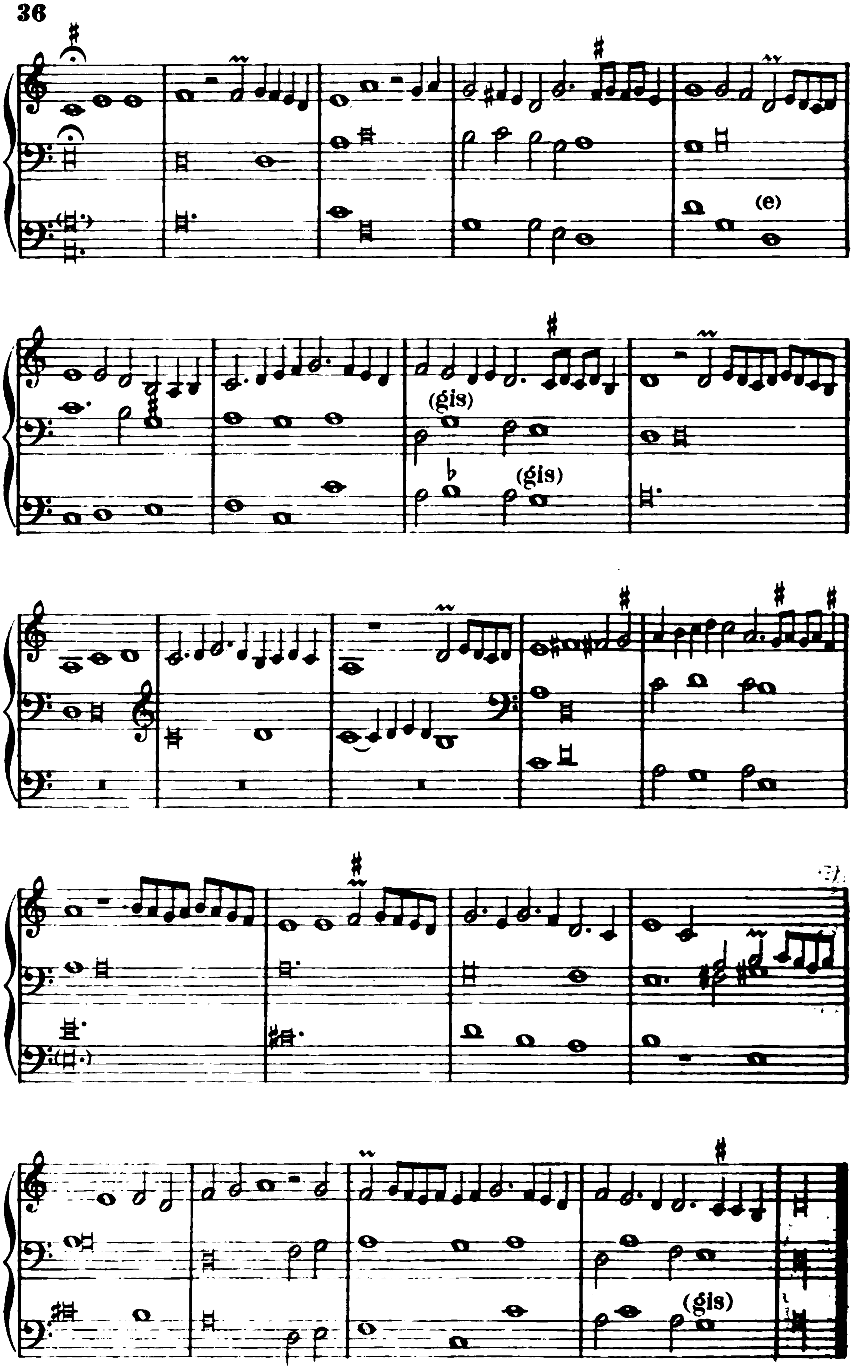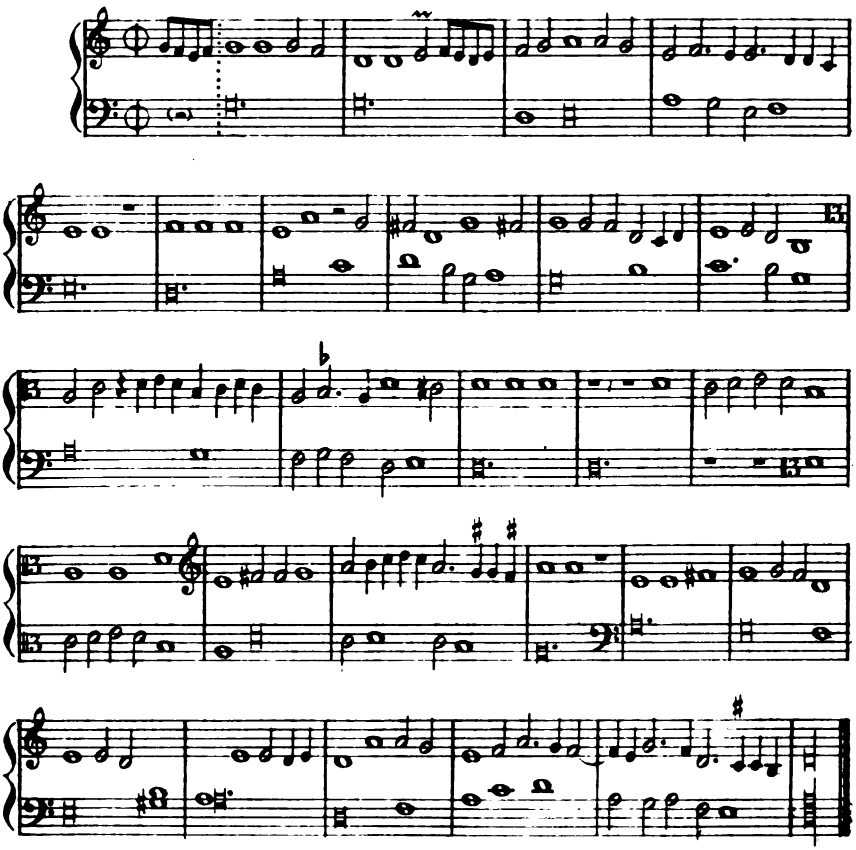








10. Dasselbe Lied mit Varianten. № 20.
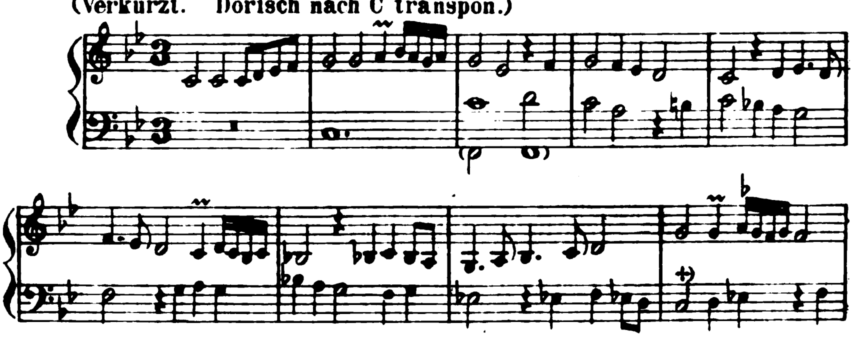



(e)
(gis)
(gis)
(gis)

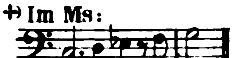
11. Dasselbe Lied, zweistimmig bearbeitet. Nº 203, f. 112ᵇ
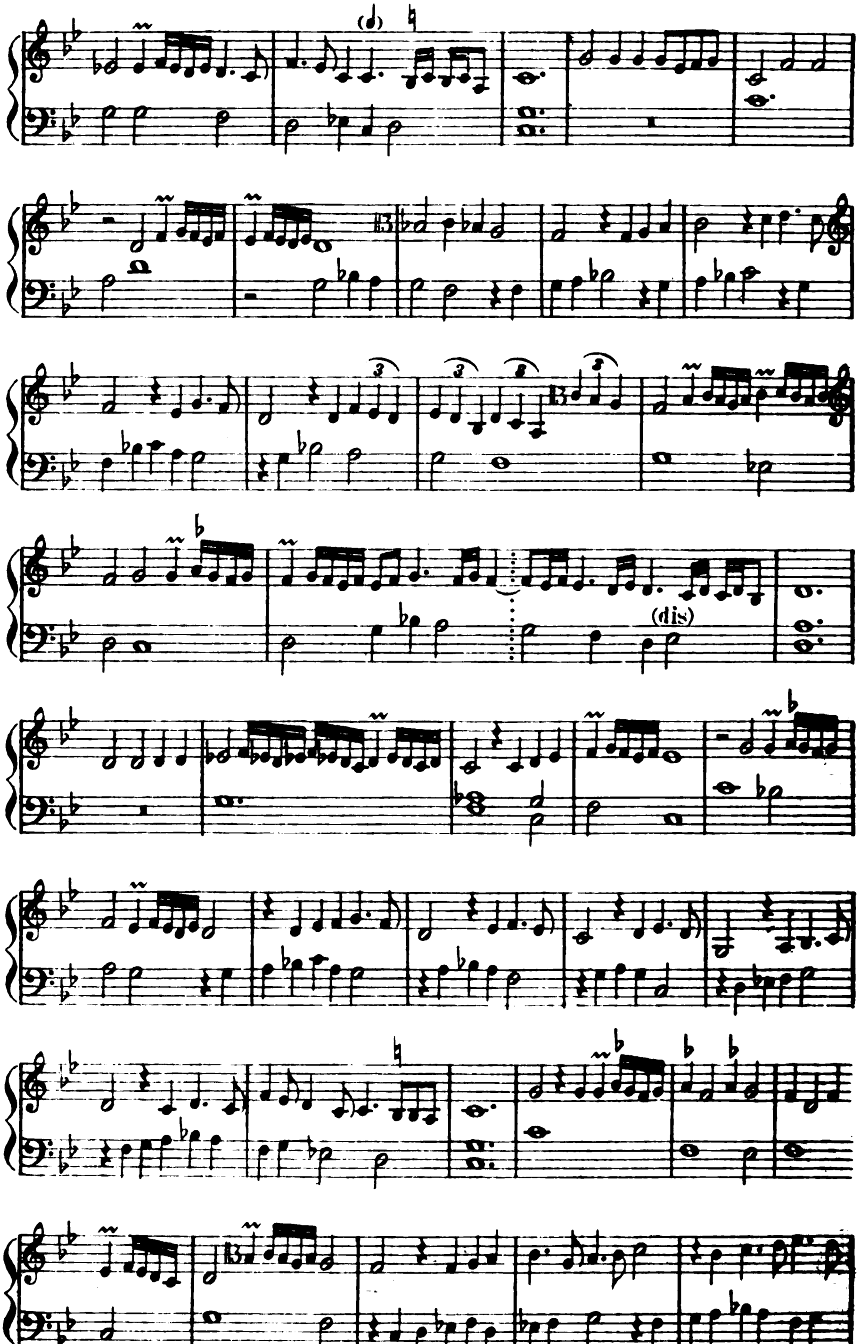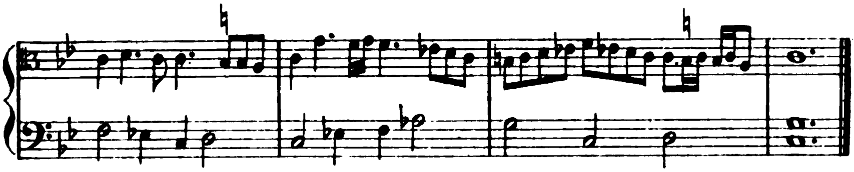


12. Entrepris. Nº 106, fol. 59ᵇ
(Verkürzt. Dorisch nach C transpon.)



+) Im Ms:
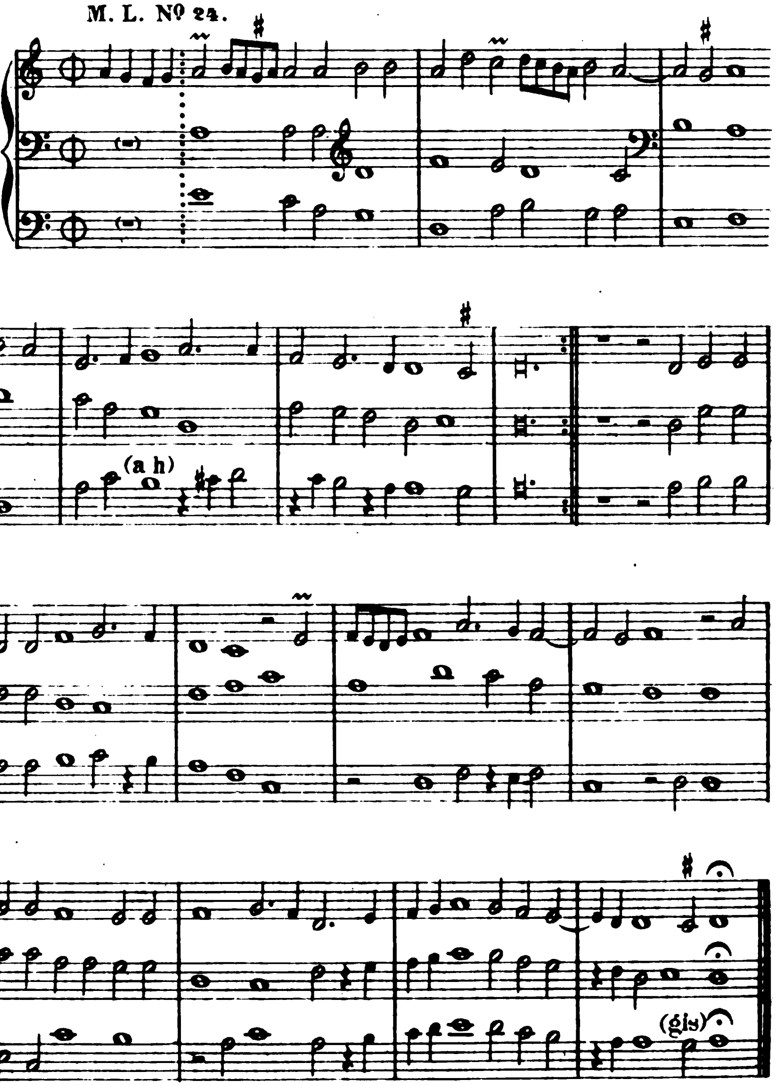



(dis)
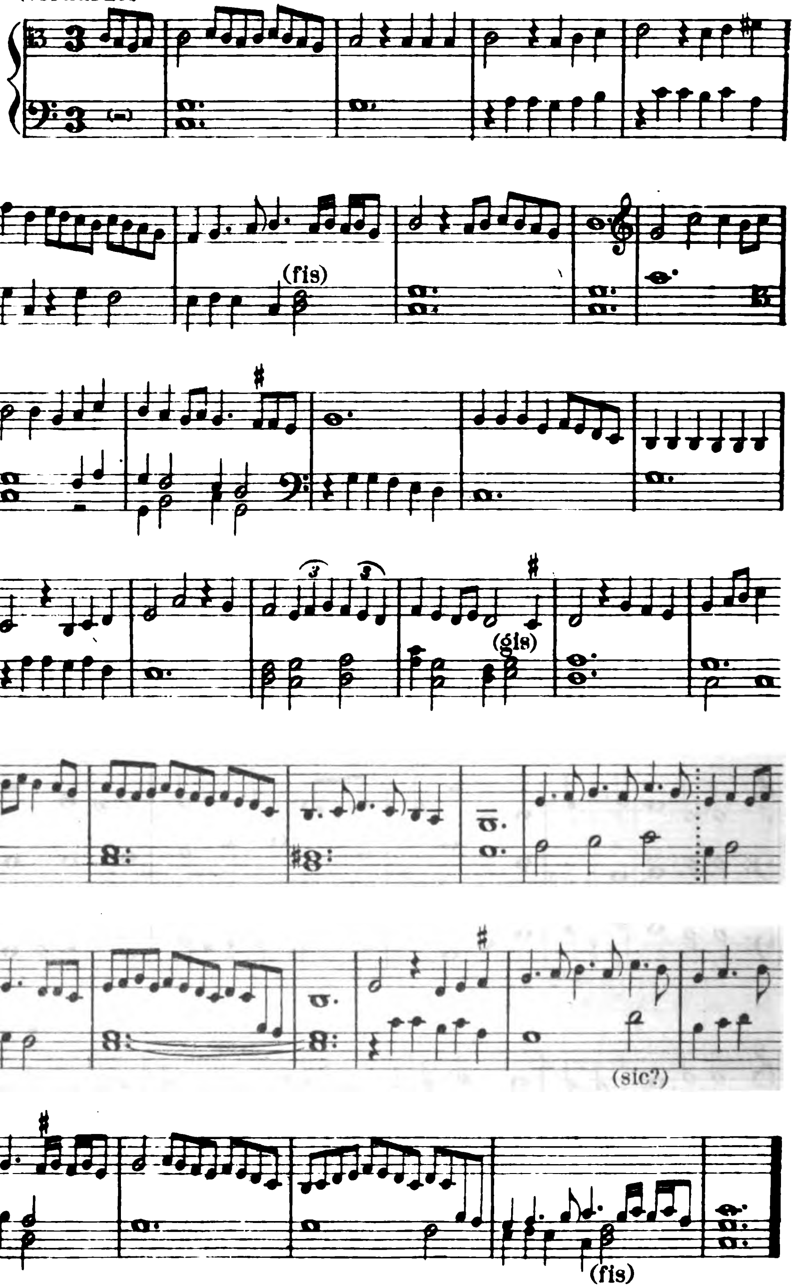


13. Gedenk daran du werdes ein. Nº 7, fol. 2b

M. L. Nº 24.
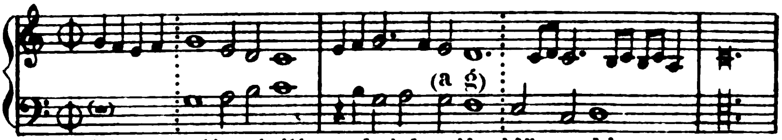


14. Johann Götz: Vil lieber zit. №. 52, fol. 26♭

(Verkürzt.)
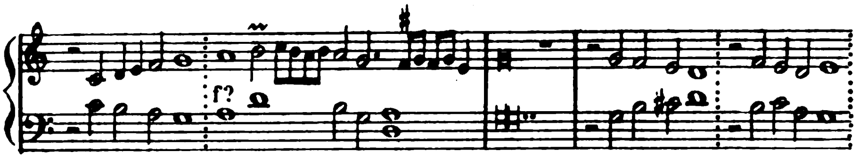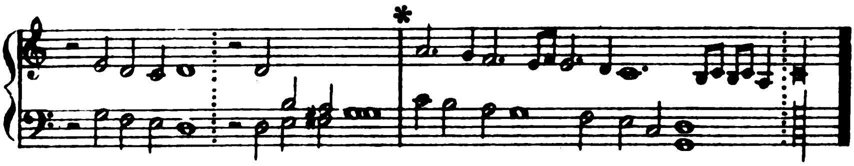


15. Ich lass nit ab. Nº 193, fol. 109.

M. L. p. 92.
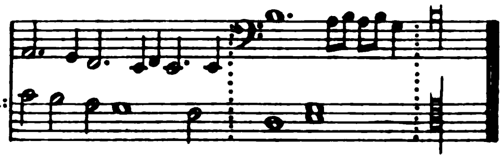


Die Bassstim. tritt nur bei den Abschlüssen hinzu.



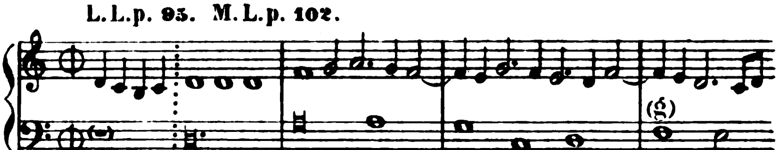


* Von hier ab im Ms. in allen Stimmen verdorben, und schliessen auch in einem falschen Tone ab. Es heisst dort:
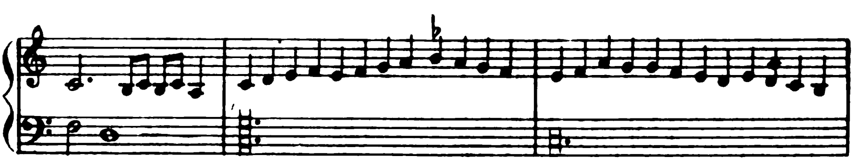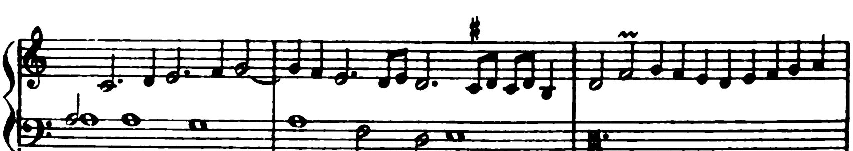


16. Kem mir ein trost. Nº 61, fol. 34b
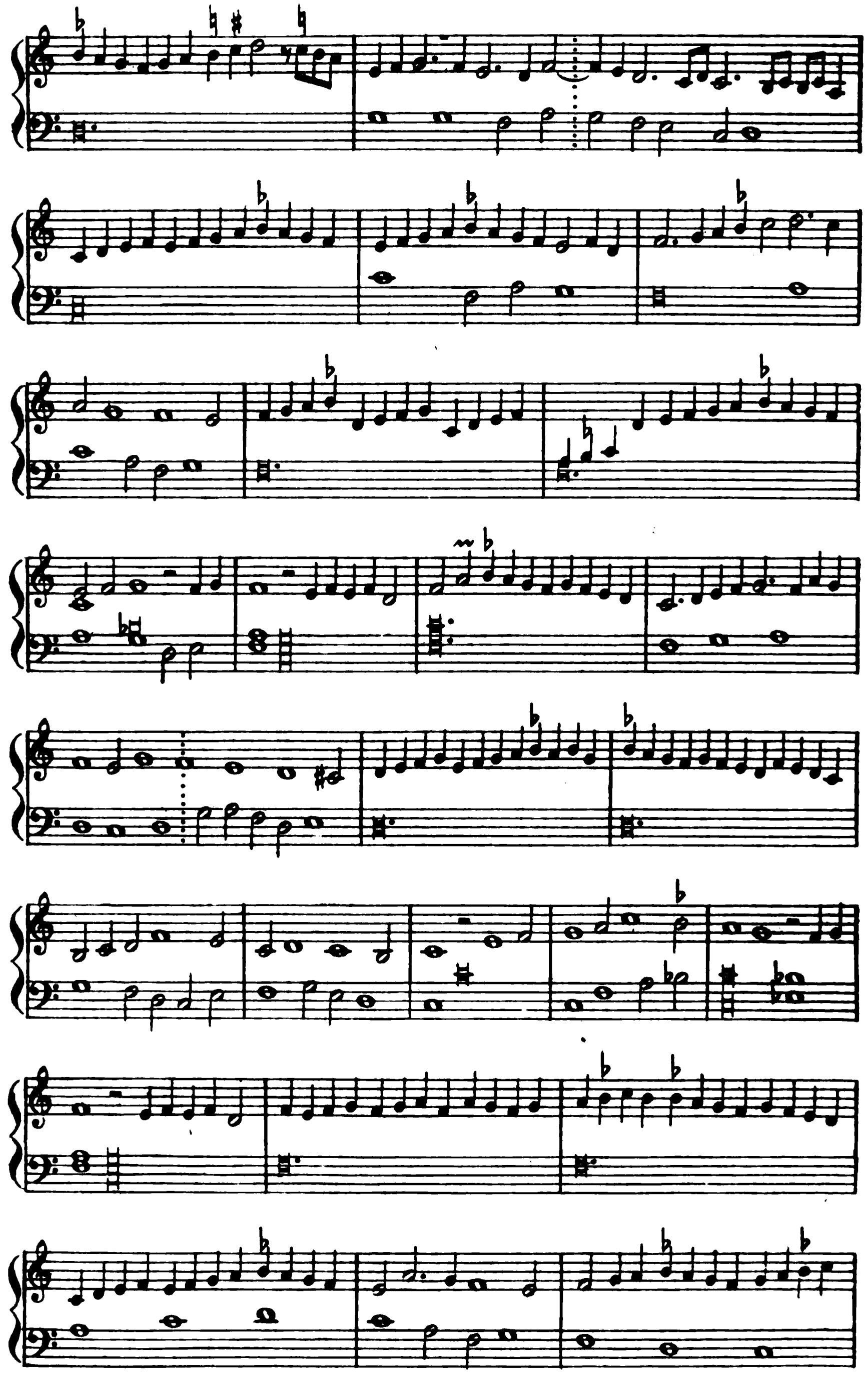
L. L. p. 93. M. L. p. 102.
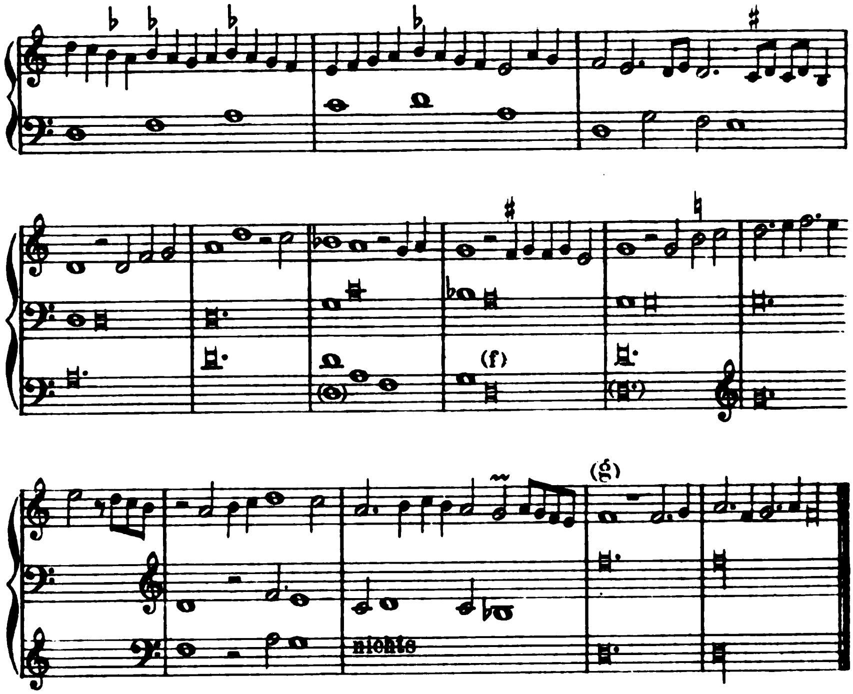


Die 3. Stim. tritt nur hin und wieder hinzu.
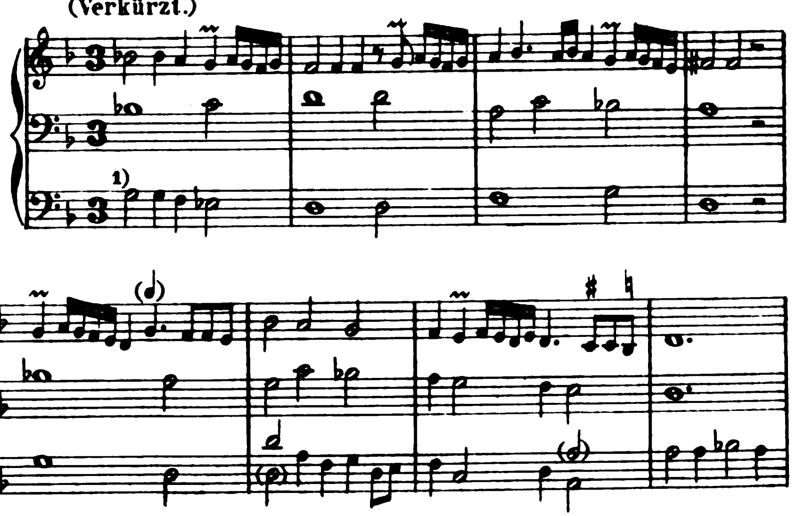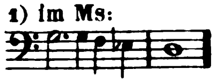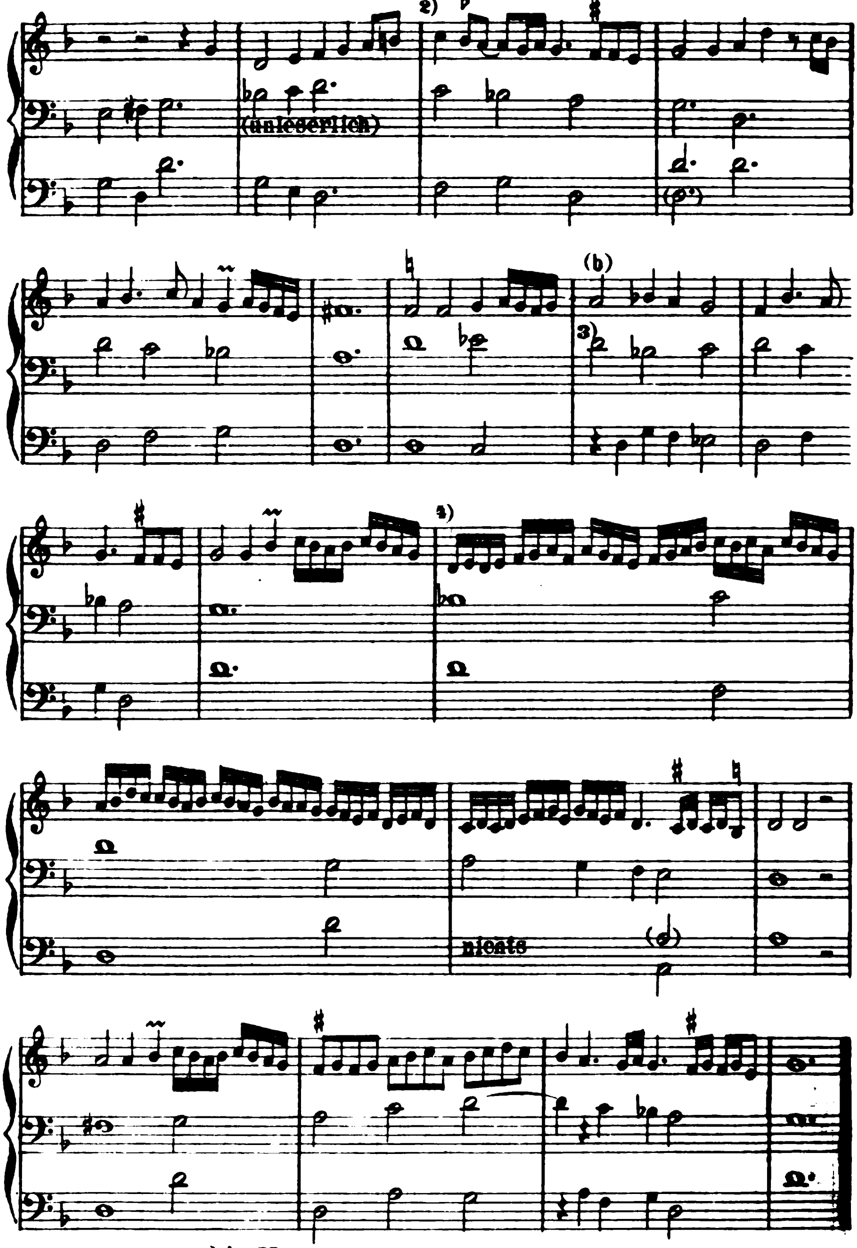








17. Wilhelmus Legrant. No 113, fol. 61b L. L. p. 220.

(Verkürzt.)
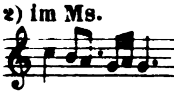


1) im Ms:
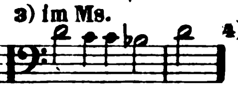




2) im Ms.



3) im Ms.
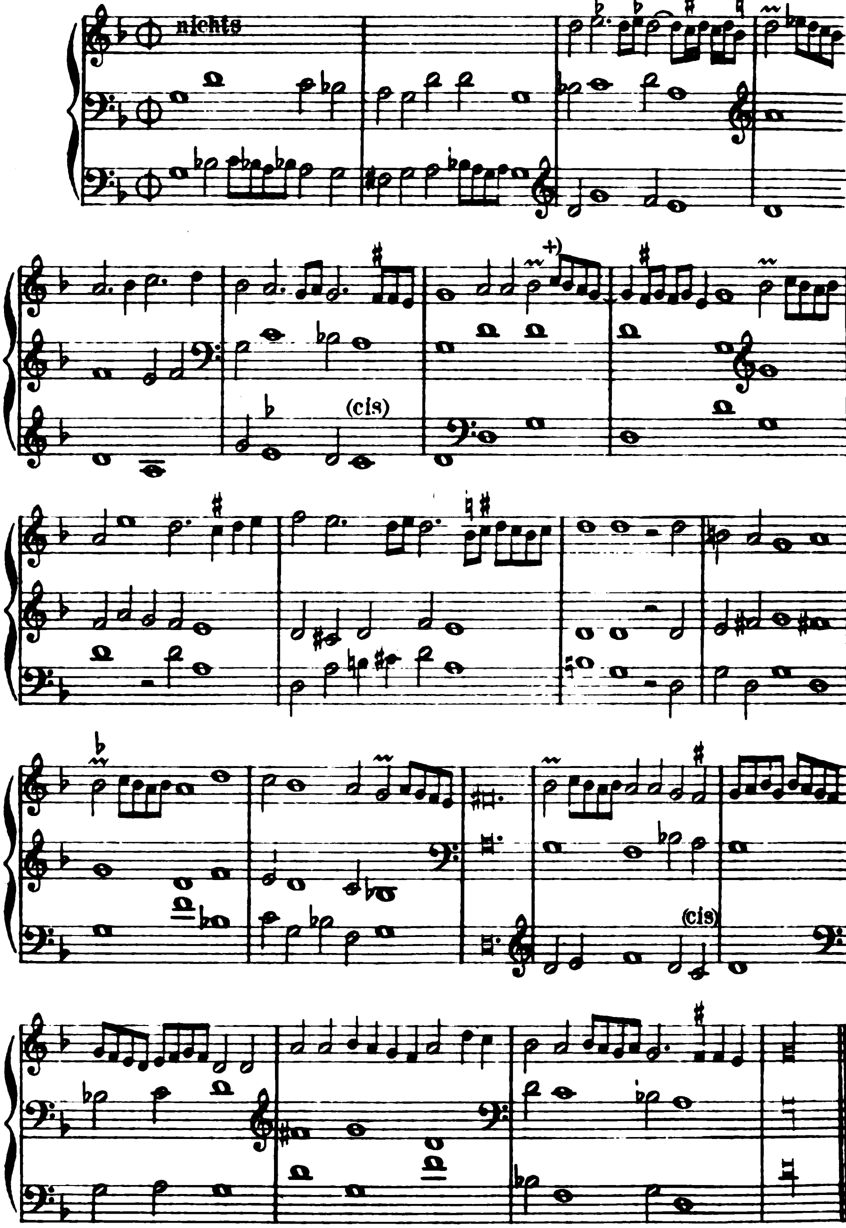


4) der Schlüsselwechsel im L.L. muss einen Takt früher eintreten.

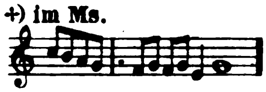
NB. Der Tenor ist deutlich als Liedmelodie zu erkennen.

18. Leucht, leucht, wunniglicher sunnen zin (schein).
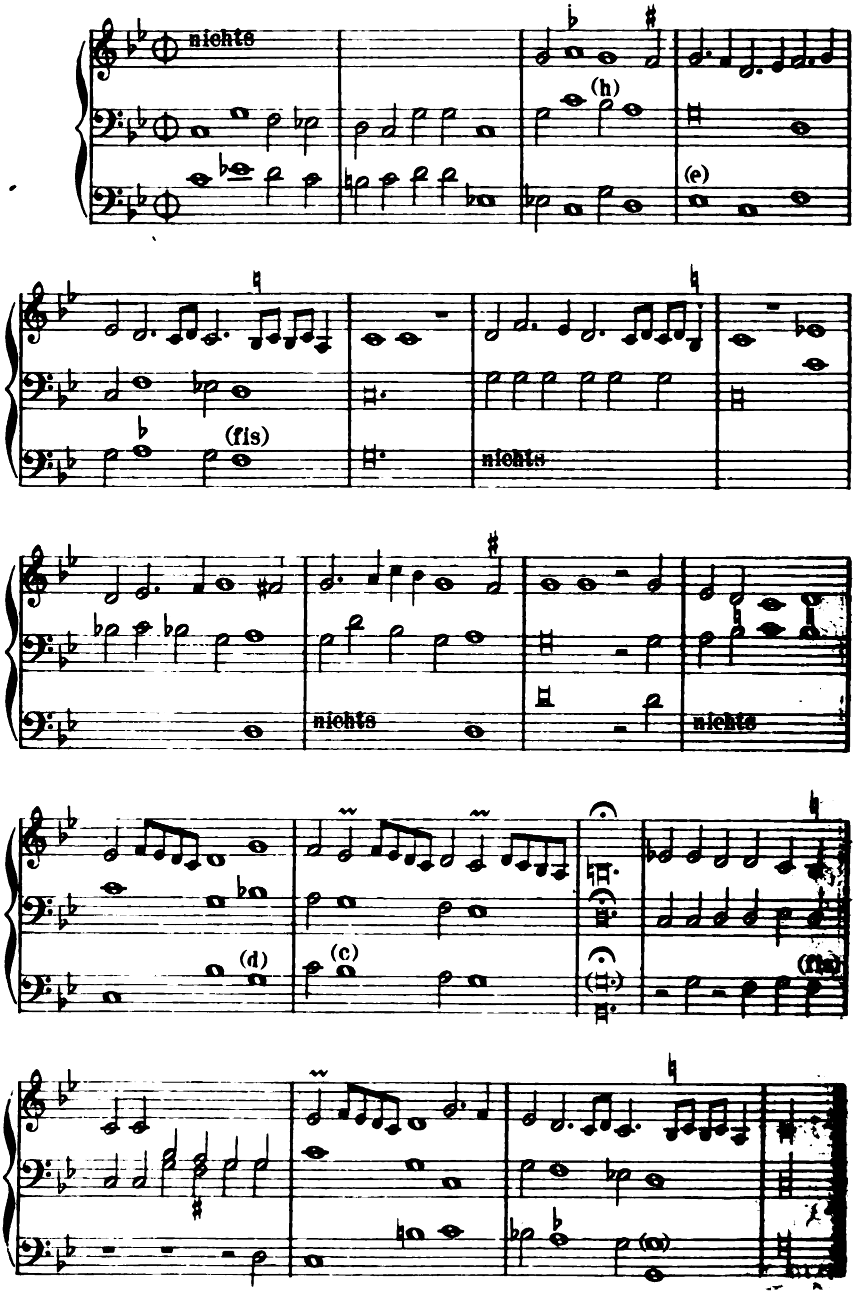
Nº 27, fol. 10ᵇ NB. Ich teile das Lied wegen seinem Kunstwerte mit.
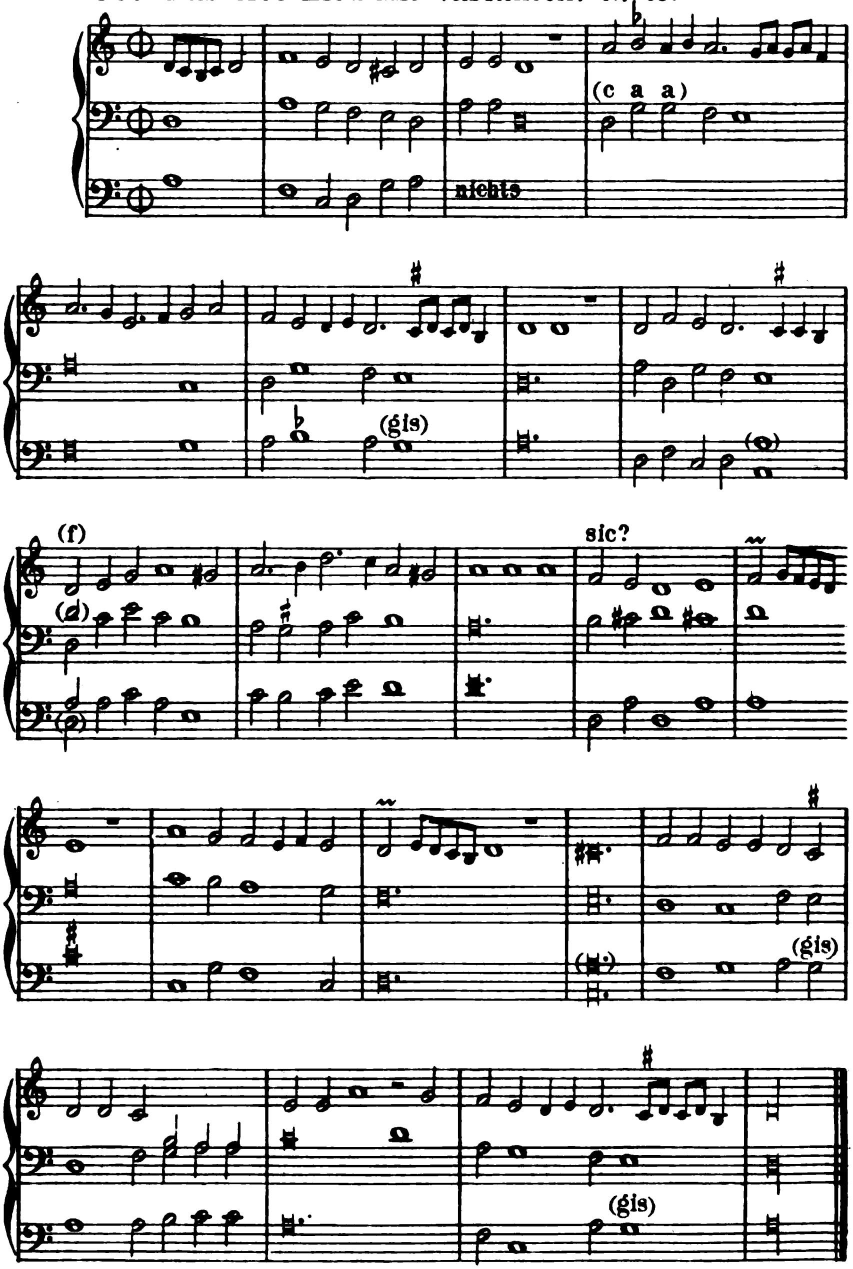


+) im Ms.



19. Dasselbe Lied mit Varianten. Nº 28, fol. 11.
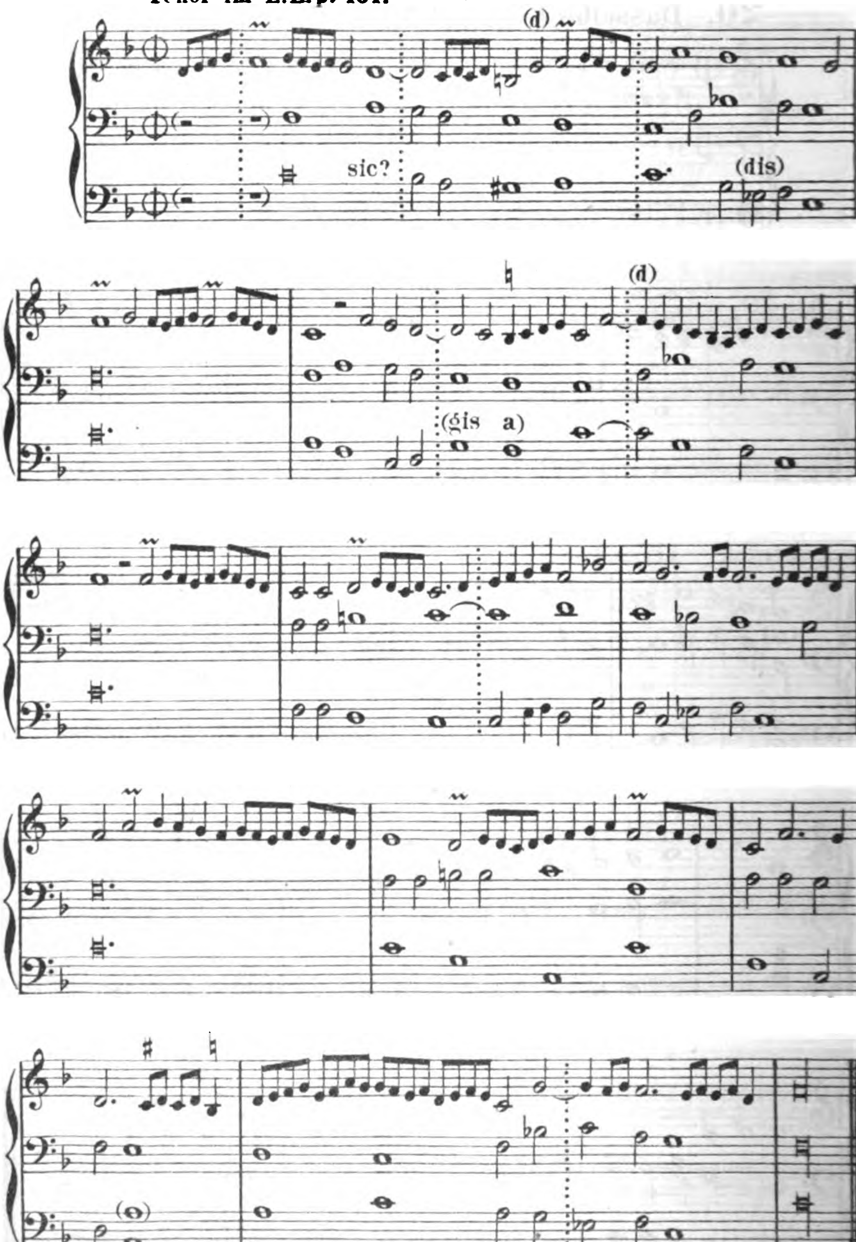


20. Dasselbe Lied mit Varianten. No. 29.
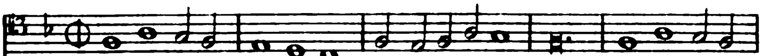


21. Min fröud mocht sich wol meren. Nº 42, fol. 20b

Tenor im L.L. p. 101.

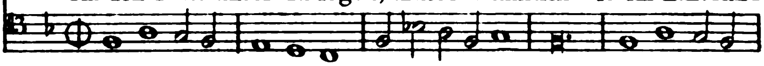


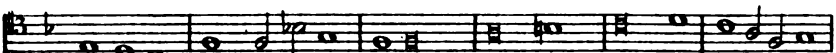
NB. Die ungleiche Takteinteilung liesse sich wohl ausgleichen, doch wollte ich das Original wahren.

Unter No. 129 und 130 heisst die Melodie im Tenor:

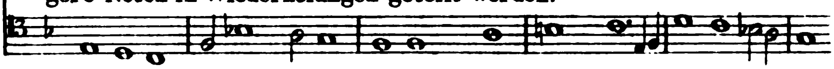
129.

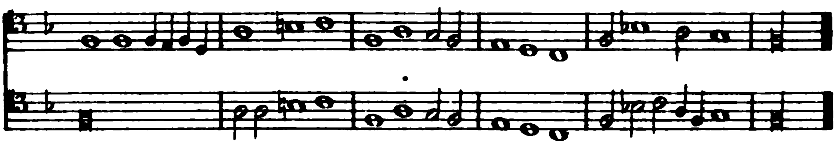

Um den Text unter zu legen, müssten ähnlich wie im L.L. län-

130.
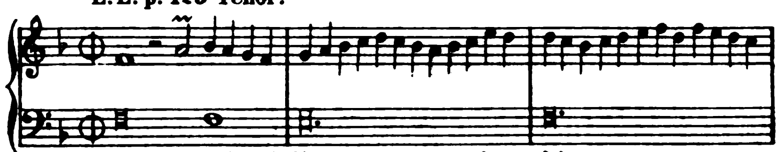



gere Noten in Wiederholungen geteilt werden.
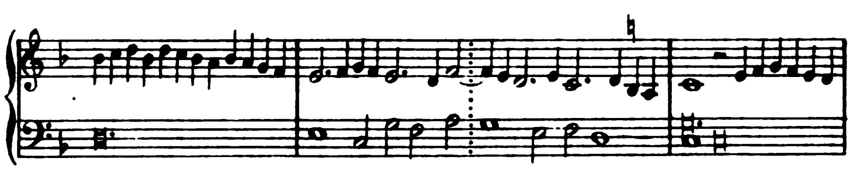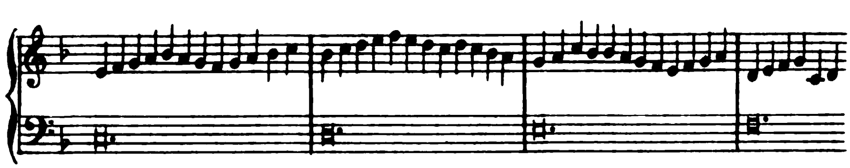




22. Min hertz hatt lange. No. 85.
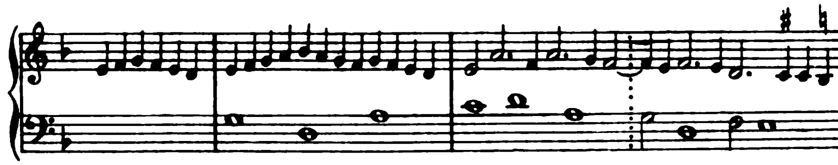
L.L. p. 129 Tenor.
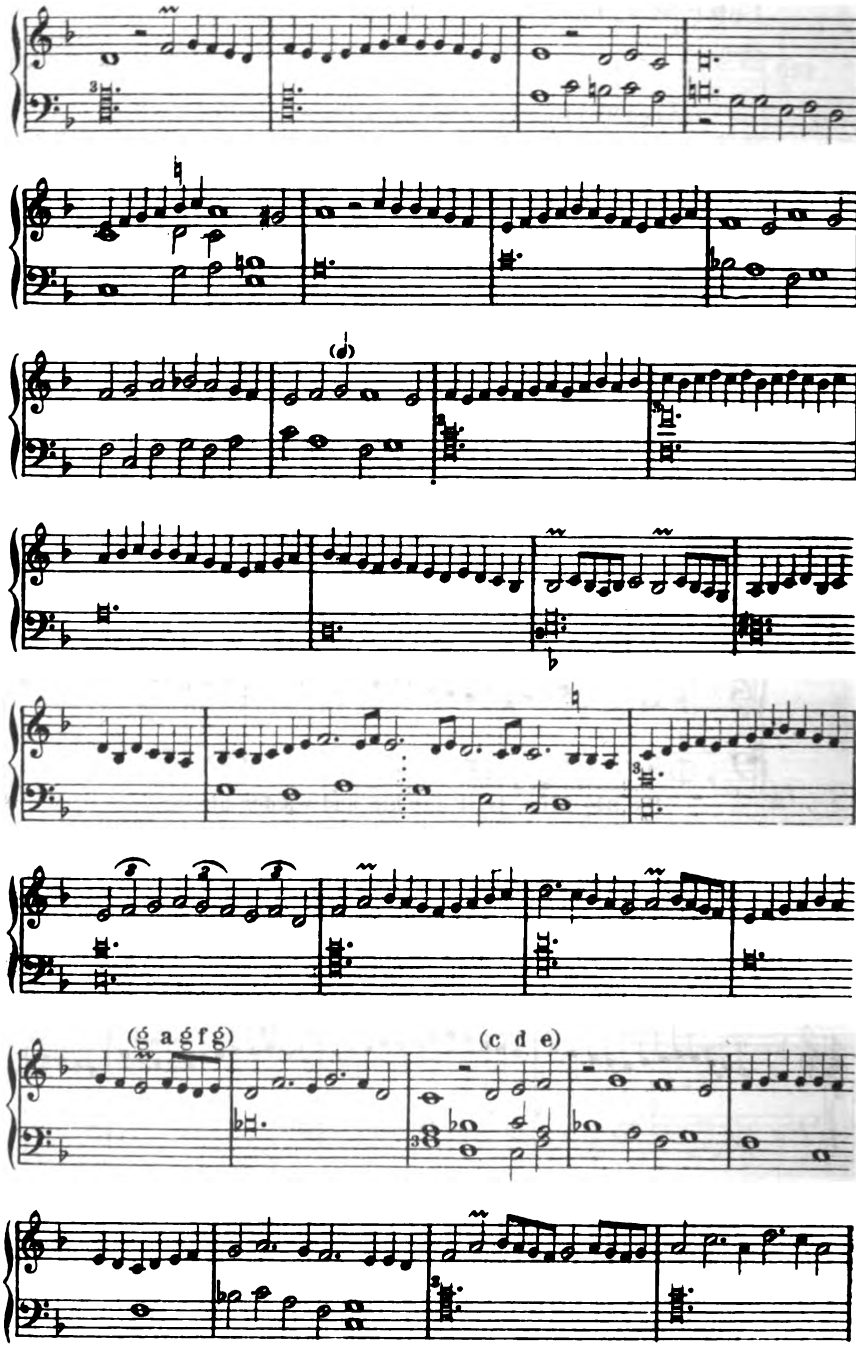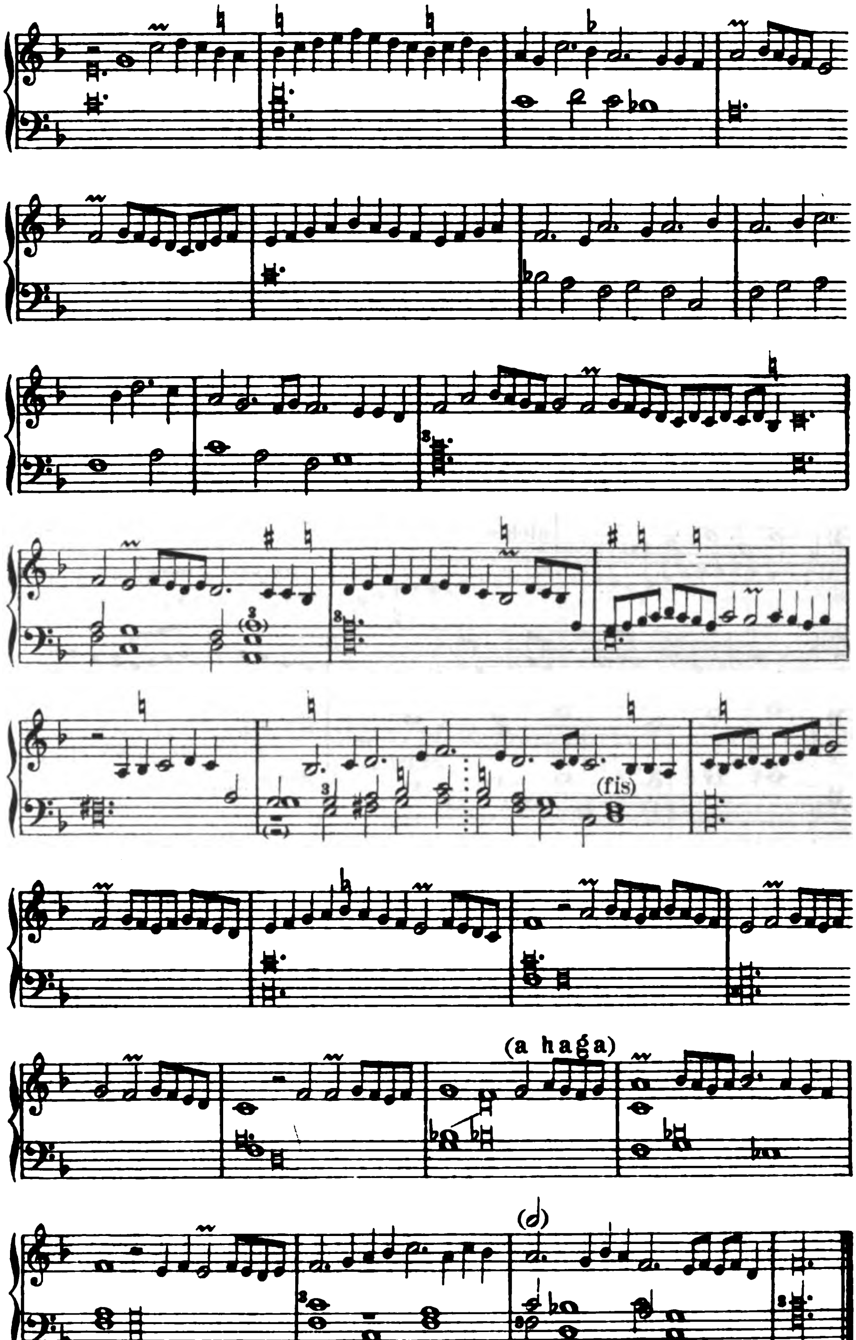


Die 2te Stim. tritt nur hin und wieder hinzu.
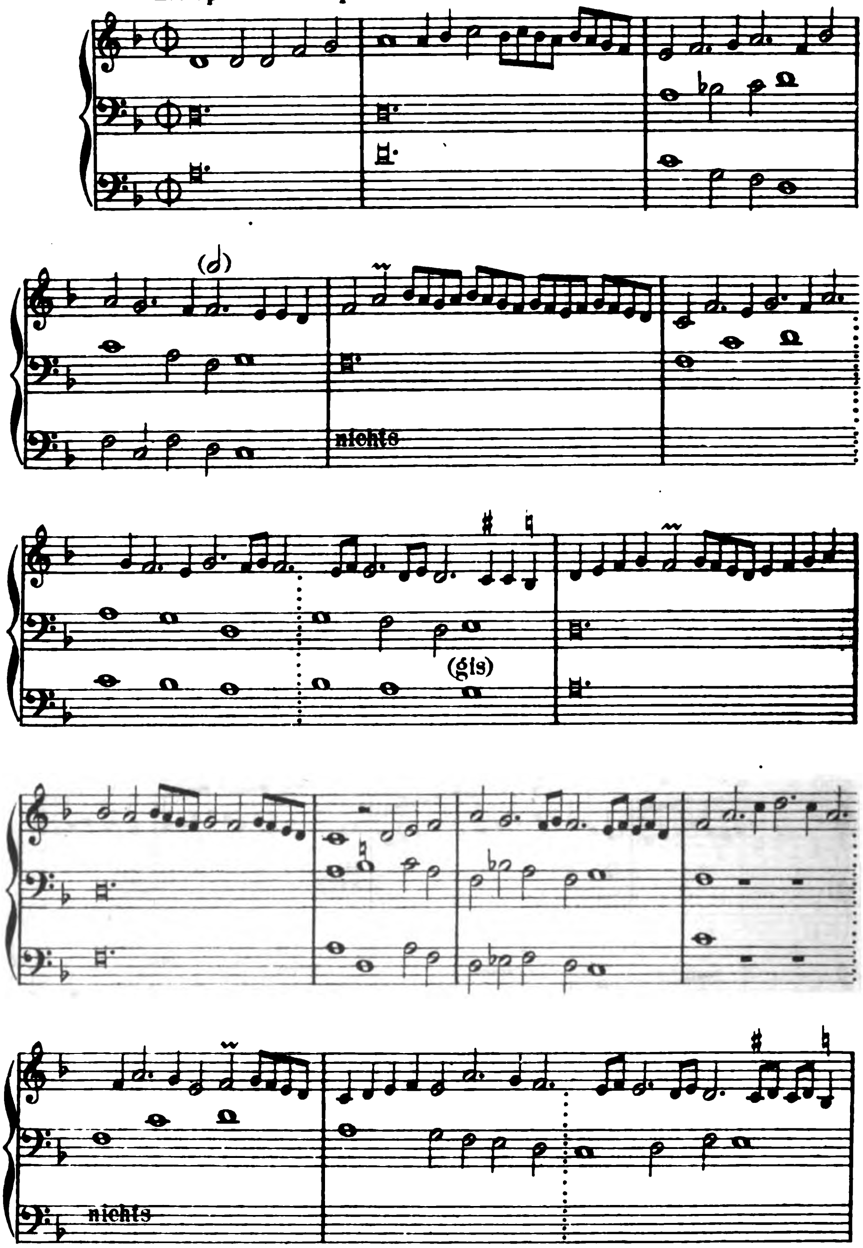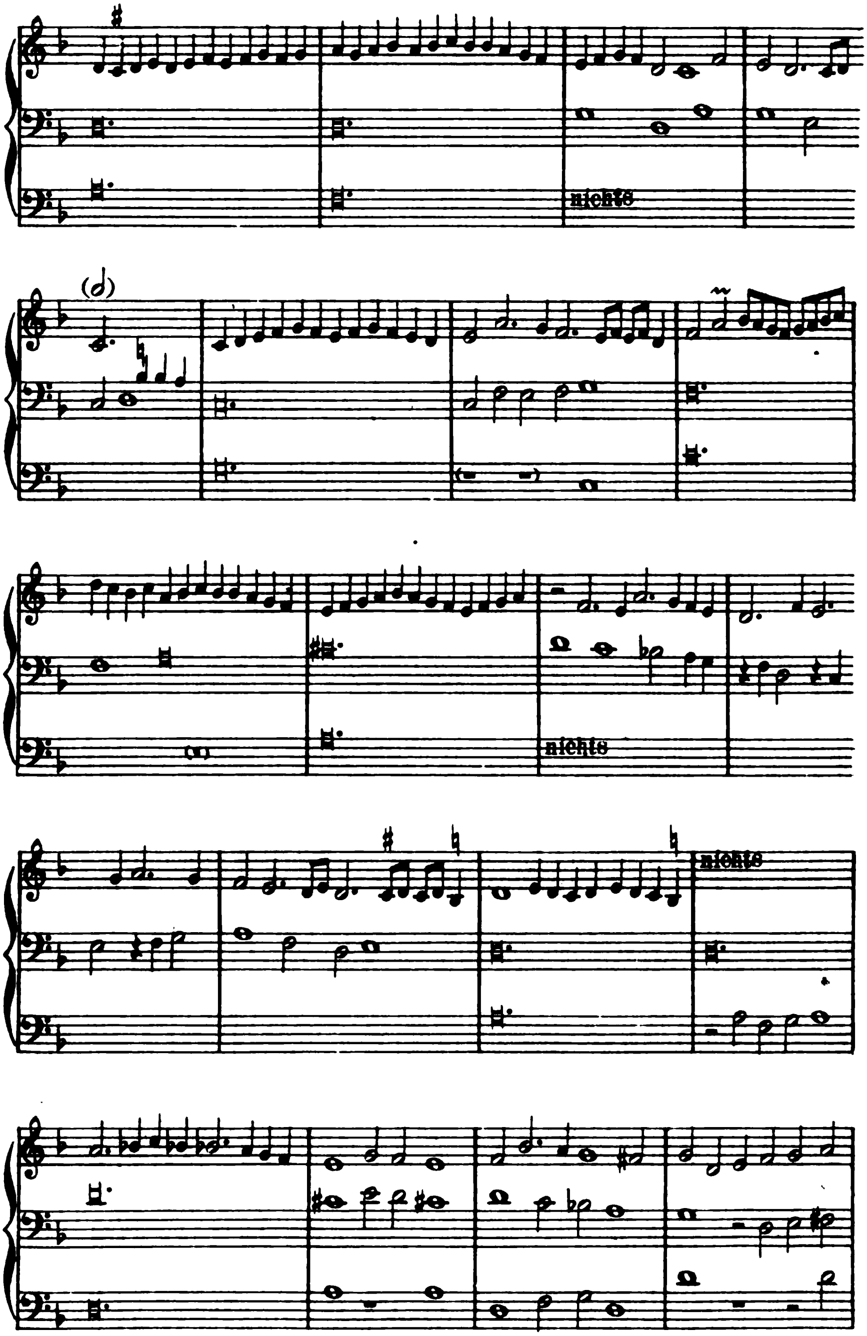







(ǵ a ǵ f ǵ)
(c d e)
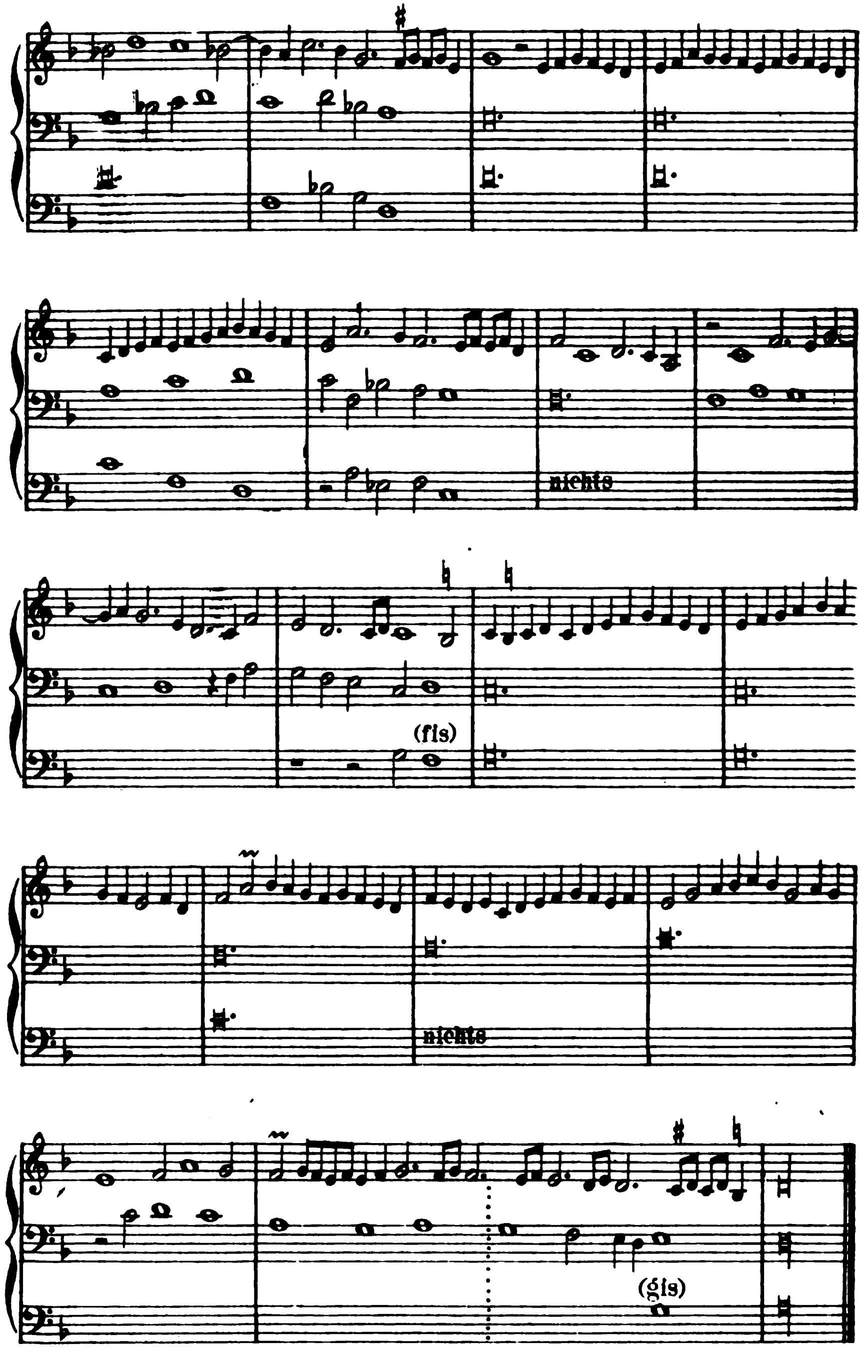

(fis)
(a haga)

23. Min hertz in hohen fröuden. No 67 fol. 36.

L. L. p. 97. M. L. p. 111 und 122.
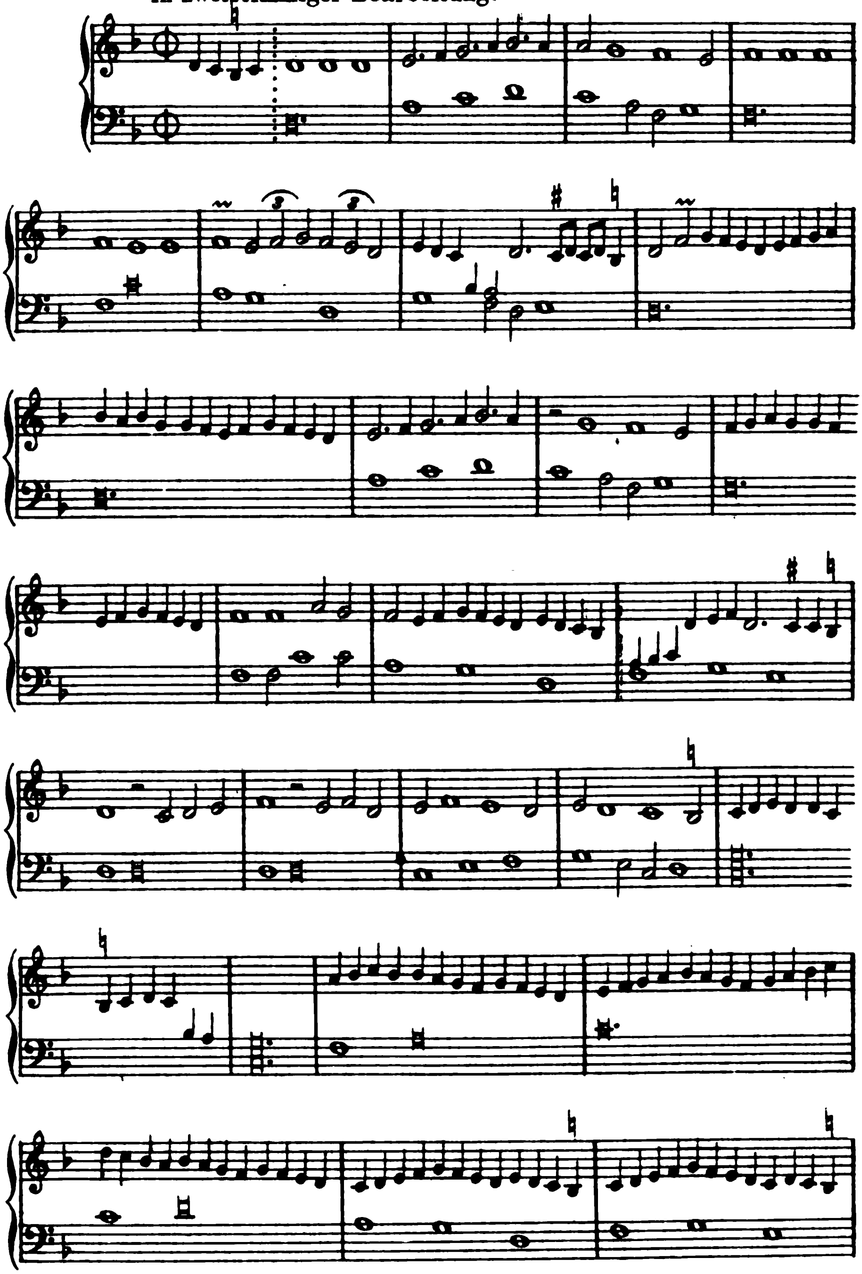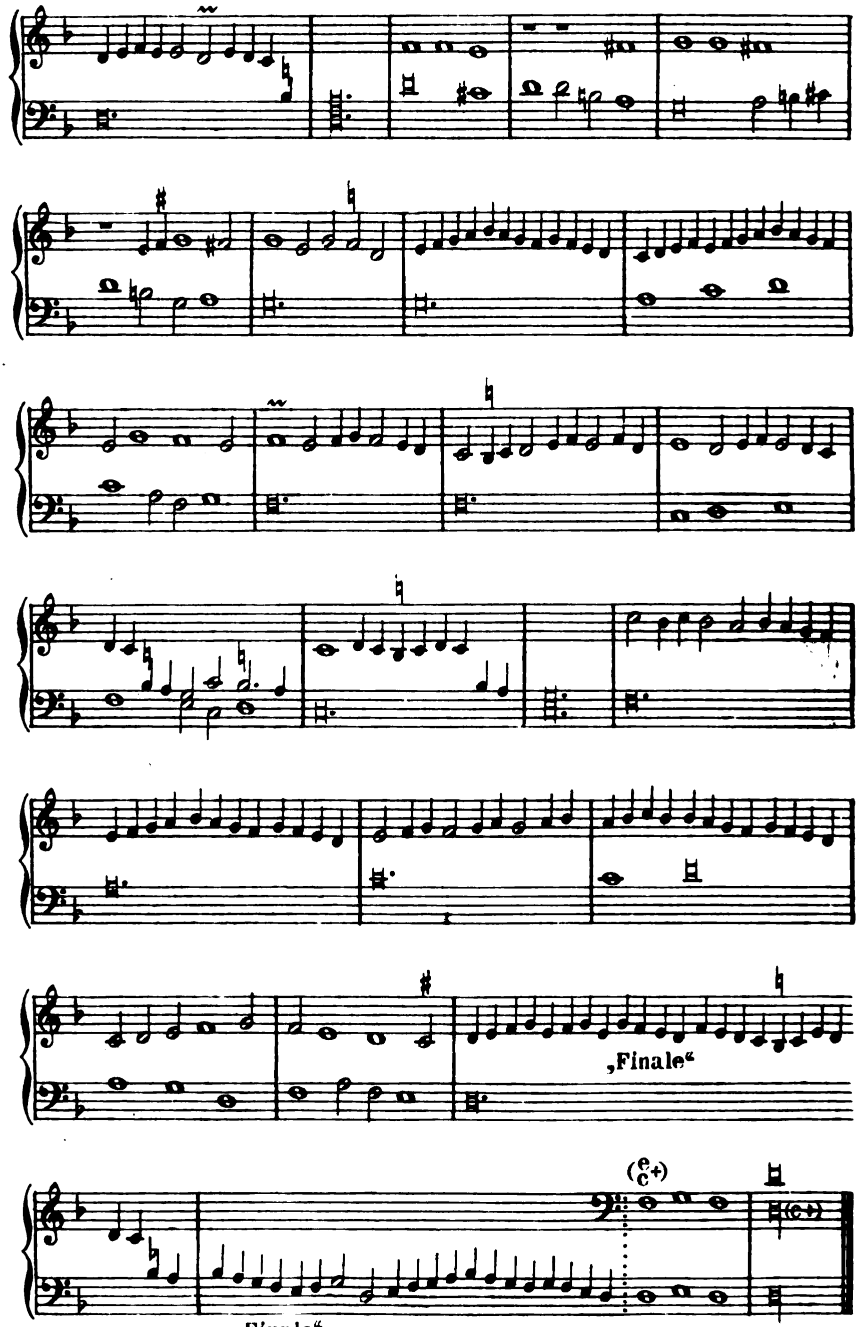



nichts
nichts
nichts


nichts
(fis)
nichts
(gis)

24. Min hertz in hohen fröuden. № 181, fol. 94b

In zweistimmiger Bearbeitung.
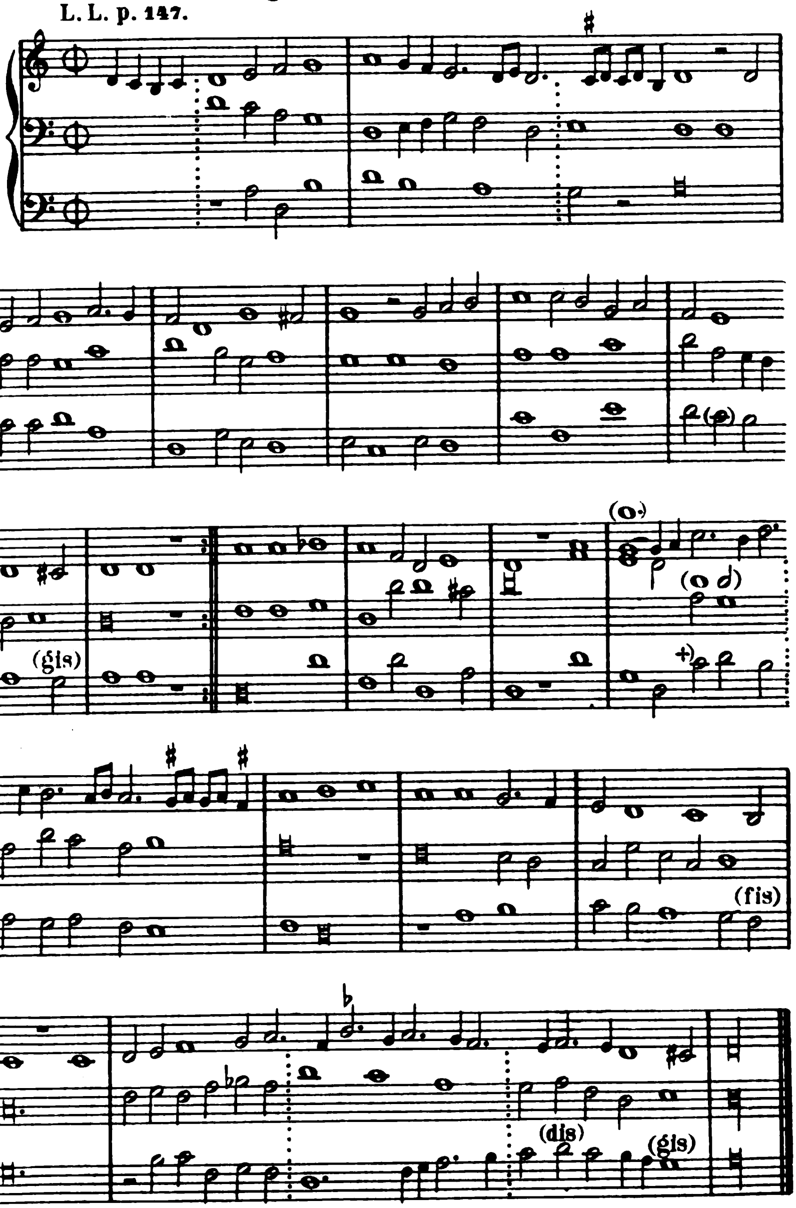




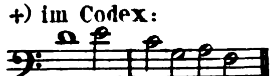
+) als Noten geschrieben.

25. Min traut geselle, No. 21, fol. 9b

L. L. p. 147.
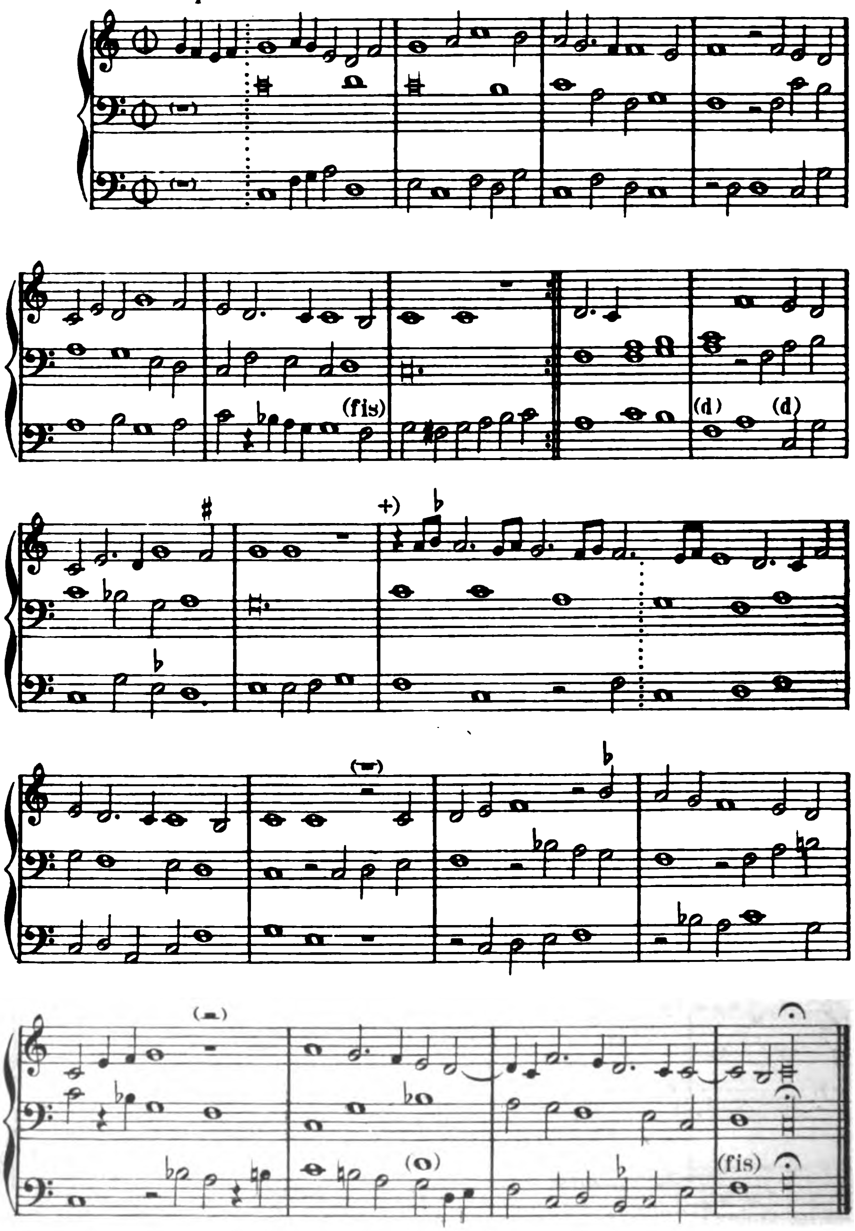


+) im Codex:



obige Verbesserung nach dem L. L.

26. Mir ist zerstort. No 5, fol. 2.

M L p 130.
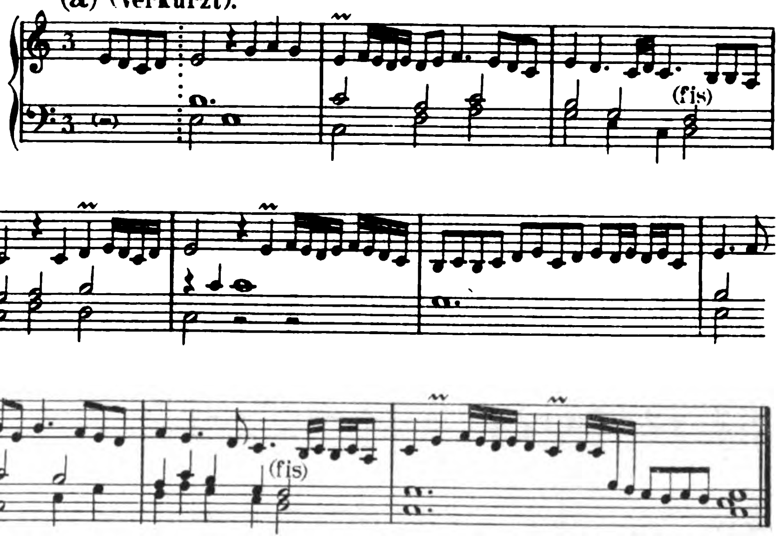


+) im Codex:
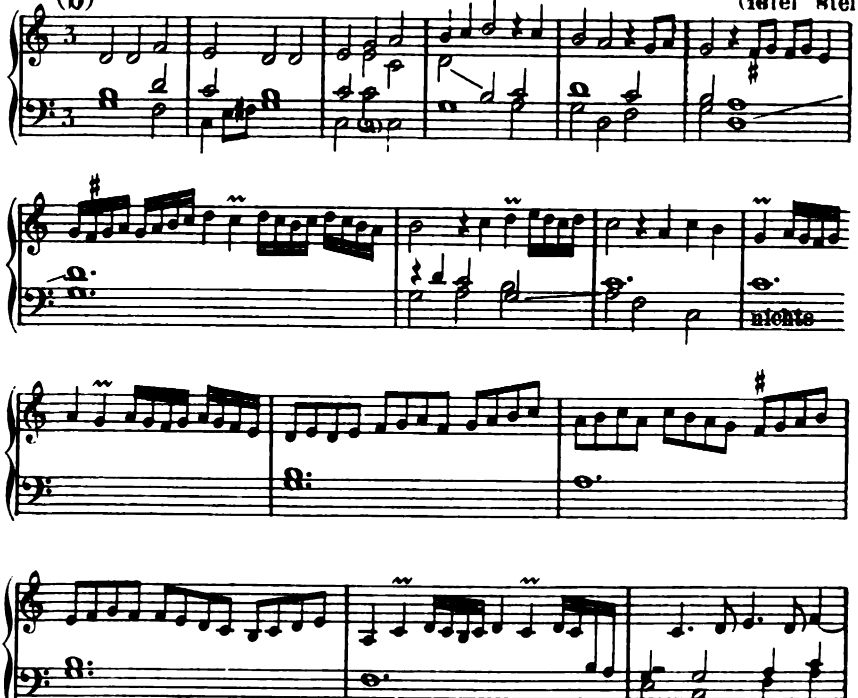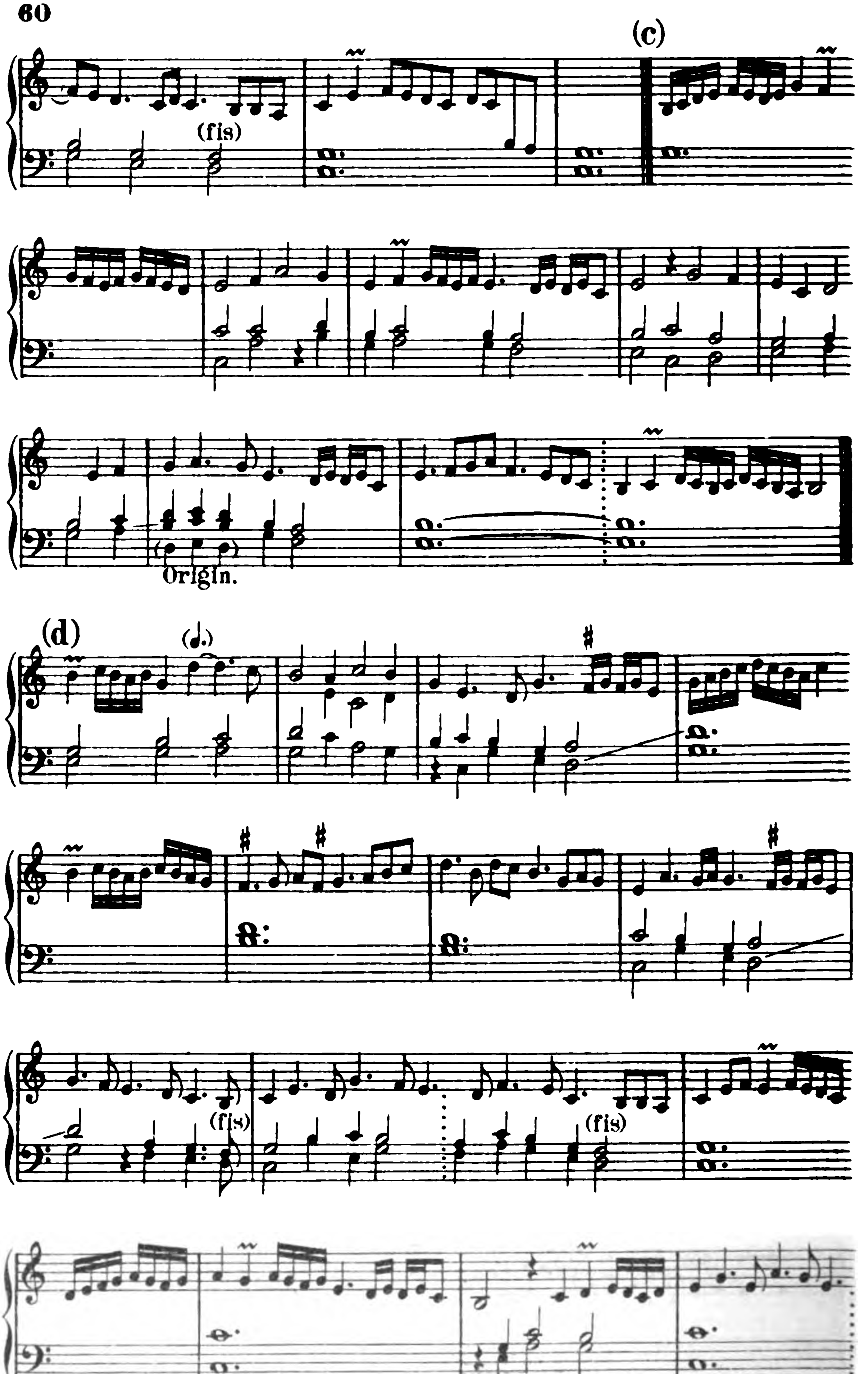


27. Mi ut re ut e c d c. № 118, fol. 63.
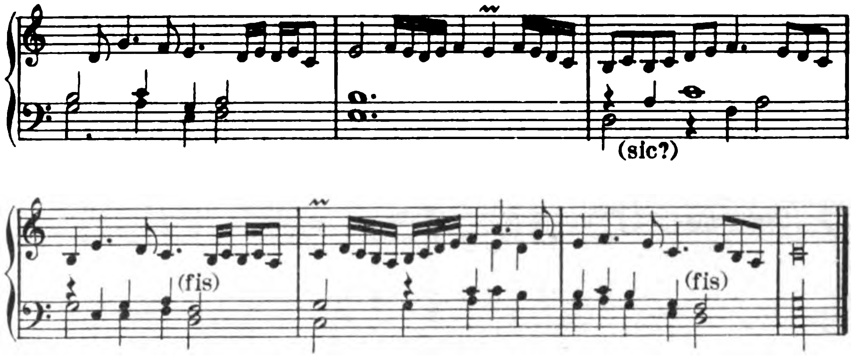
(a) (Verkürzt).



(b)
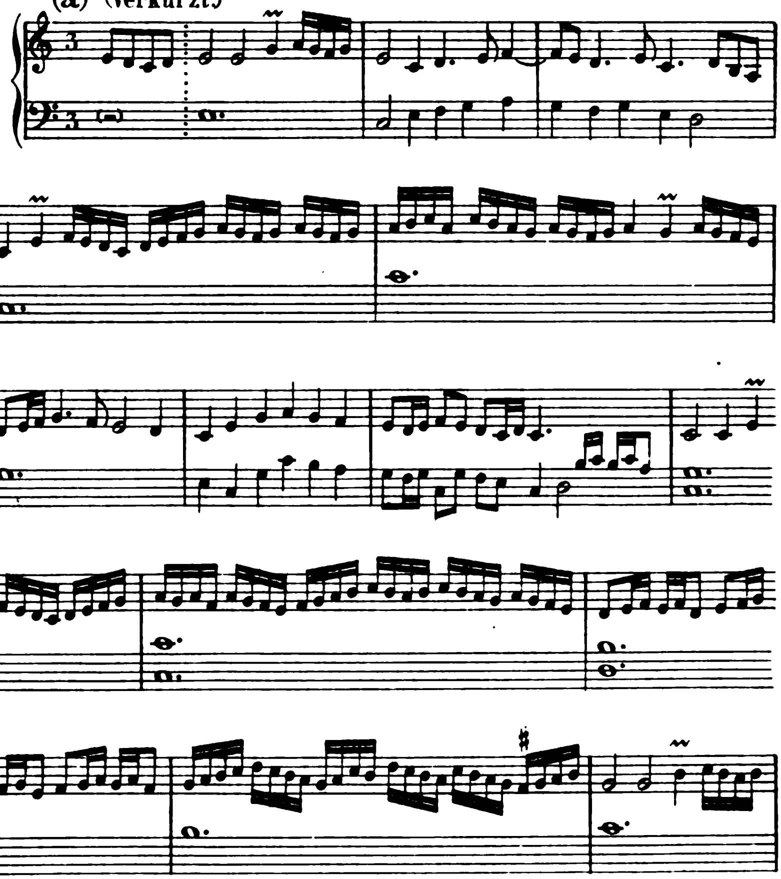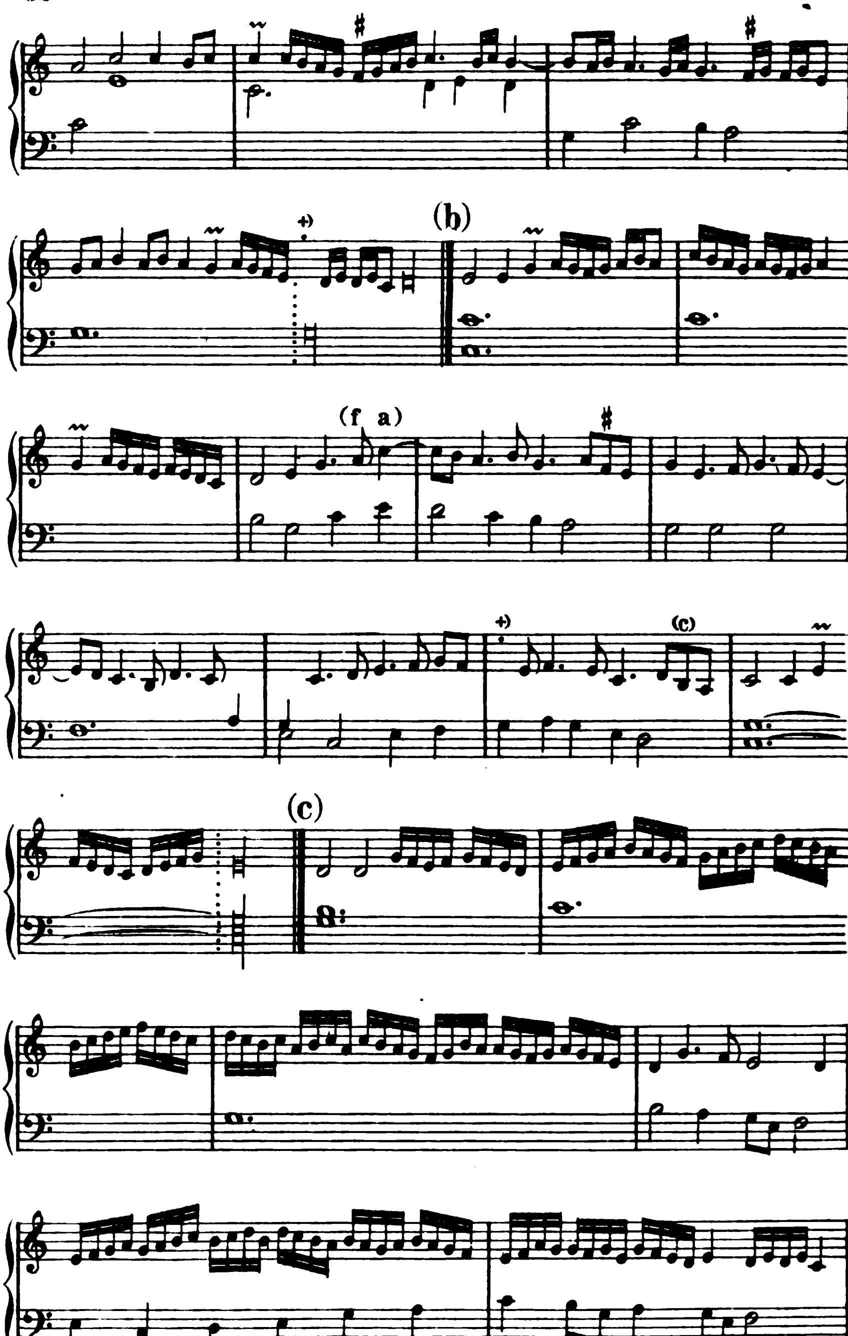



(fis)
(c)
Origin.
(d)
(fis)
(fis)
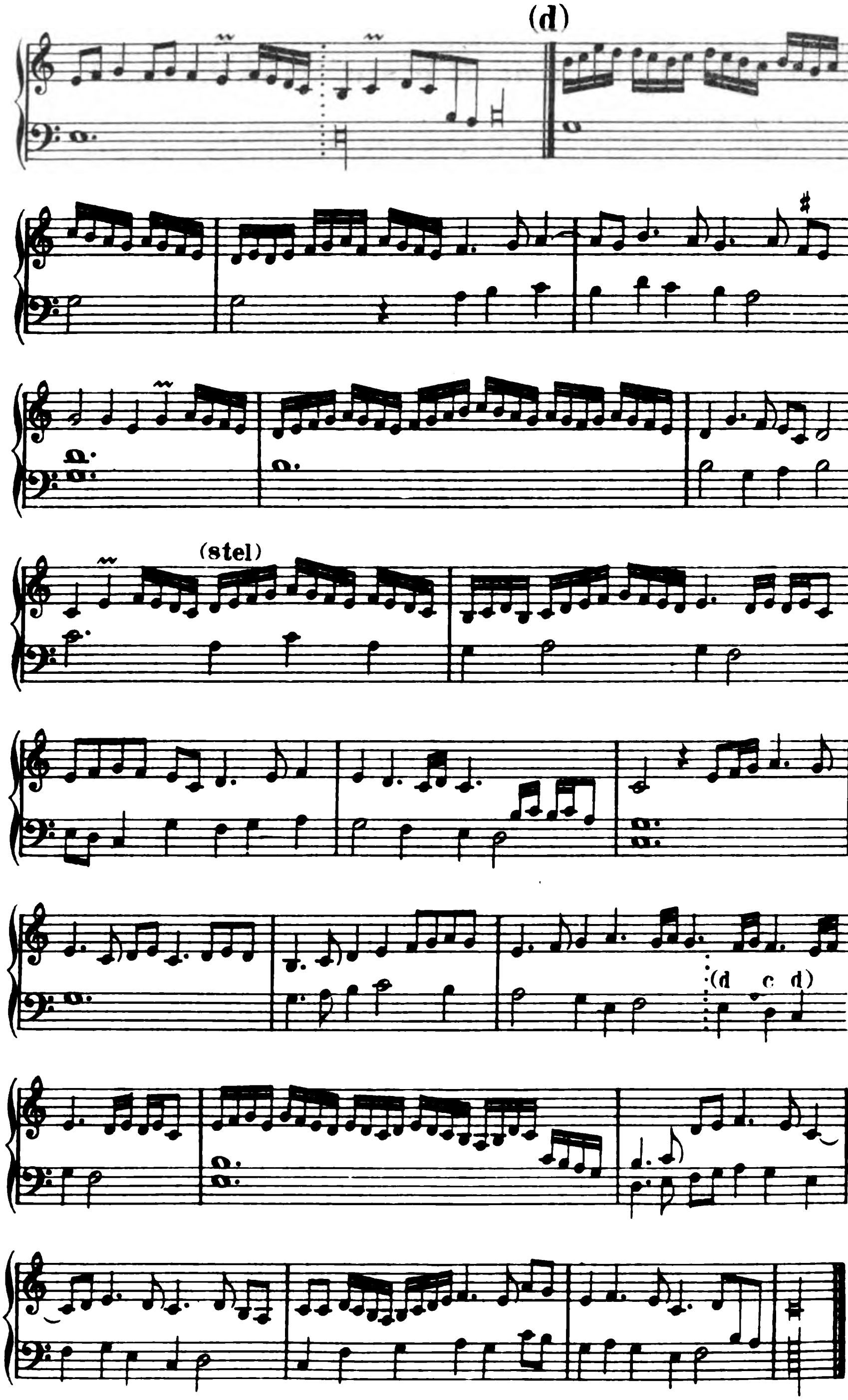


28. Anderes mi ut re ut E c d c. № 119, fol. 64.

(a) (Verkürzt.)
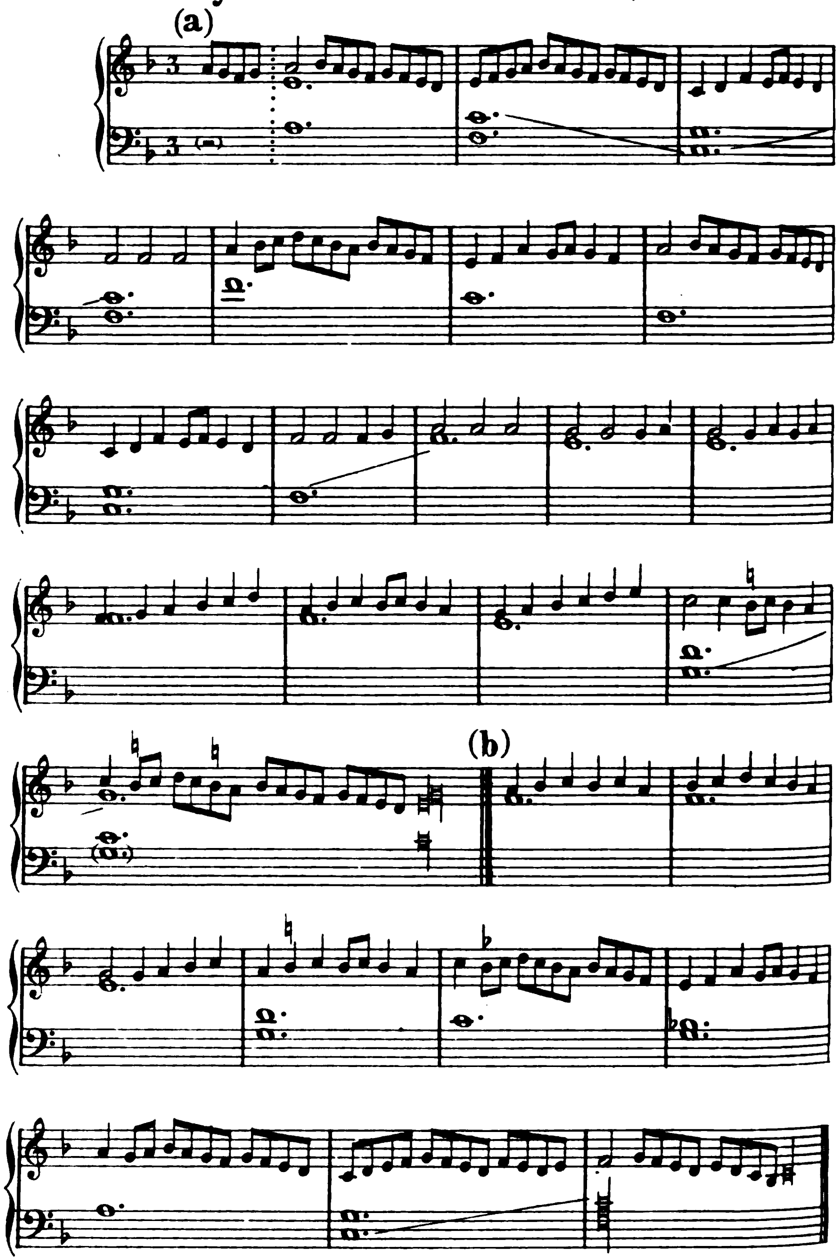




+) Ein Punkt für eine gebundene Achtelnote.


(d)
(stel)
(d c d)

29. My ut re ut E. c. d. c. No 212, fol. 117.
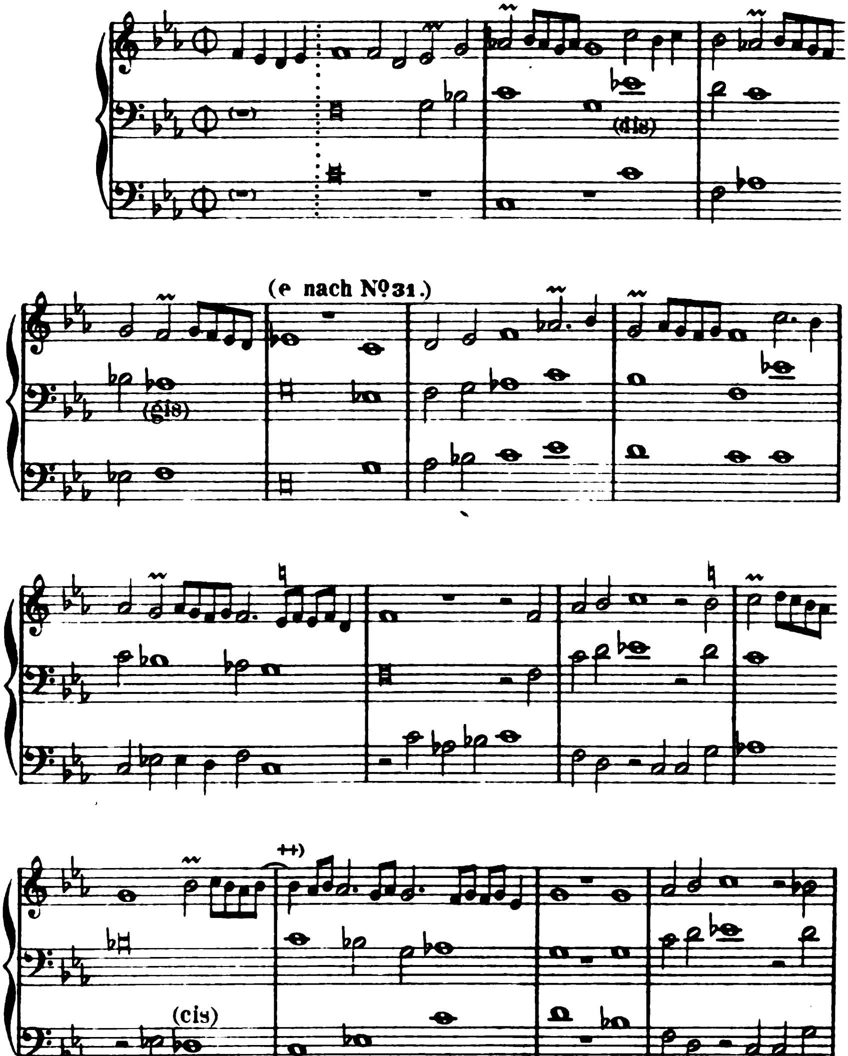


Folgen noch zwei Abschnitte in ähnlicher Weise.

30. Möcht ich din begern.

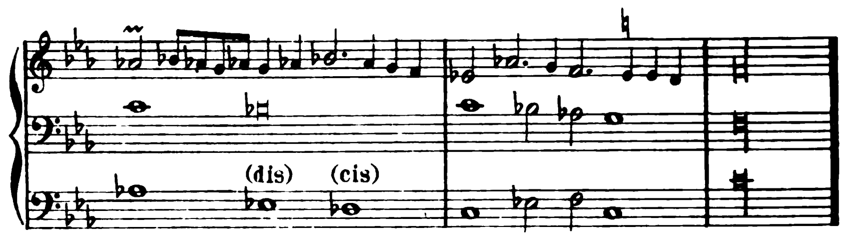
No 12, fol. 4. L. L. p. 116.
M. f. M. IV, 240.+)

(Dorisch nach f transpon.)
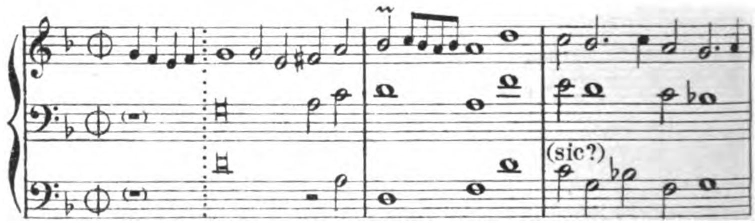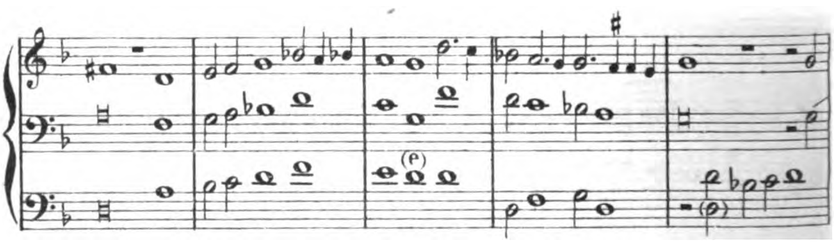


+) Kade's Versuch die drei Stimmen im L. L. in Partitur zu bringen konnte nicht glücken, sobald er nicht erkannte, dass die Melodie in G und die beiden anderen Stimmen in F notiert sind. Der Satz ist einer der wohlklingendsten und stimmungsvollsten.

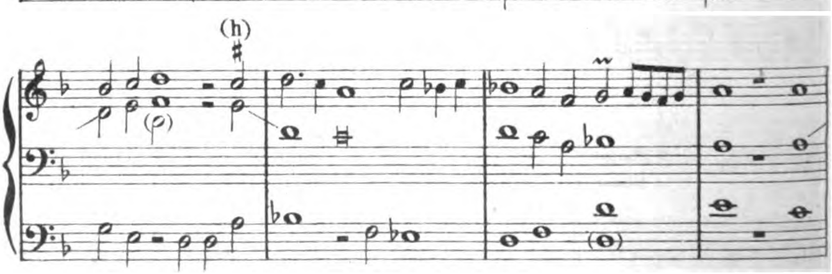
++) Hier steht nur ein Punkt.
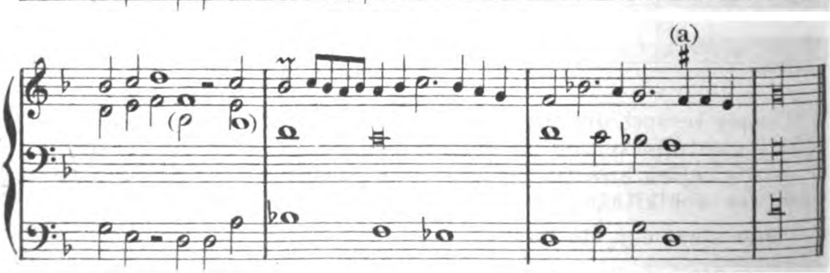


31. Dasselbe Lied mit der Notiz: Iste tenor adhuc semel sed in alio choro etc.
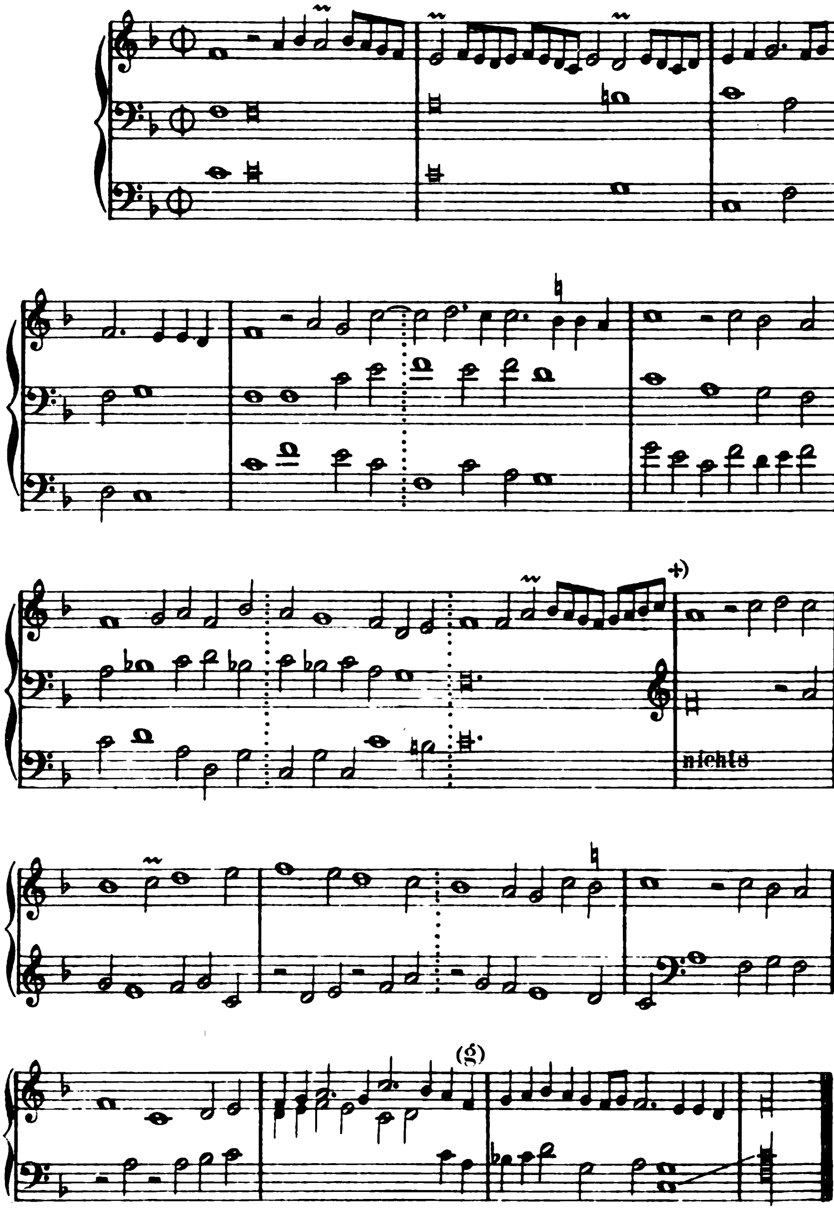








32. Conrad Paumann. Ich beger nit mer. m.C.p.
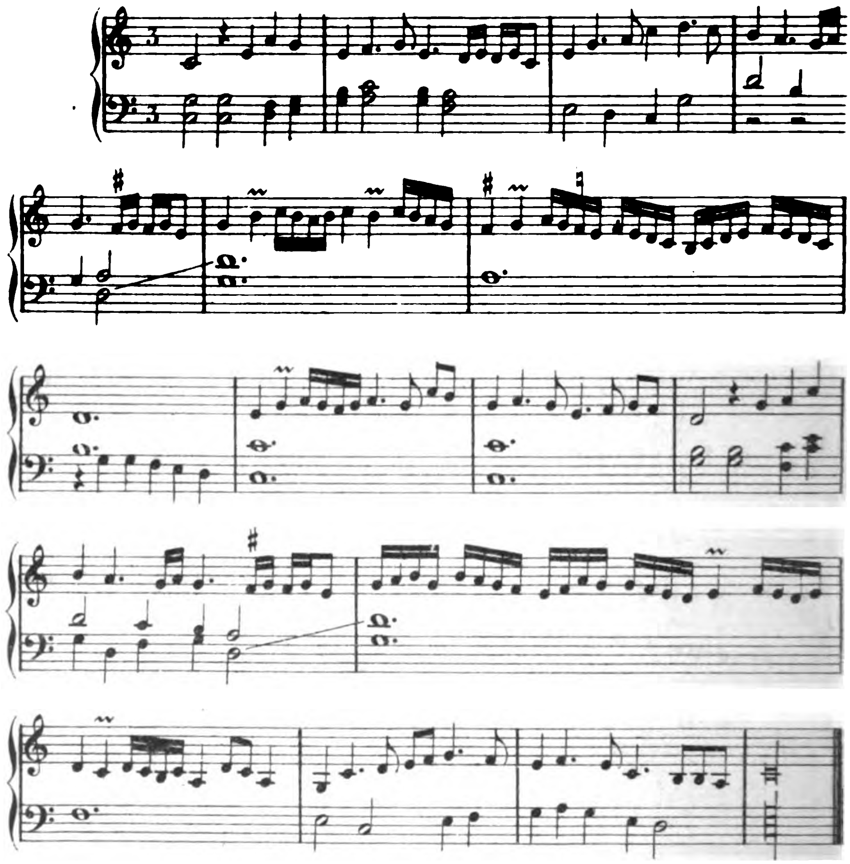
N? 99, fol. 57.
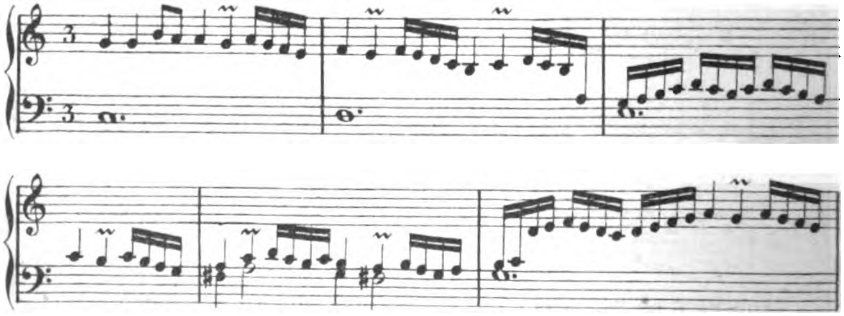


+) Von hier ab erscheint es wie ein Nachspiel zu dem Liede.
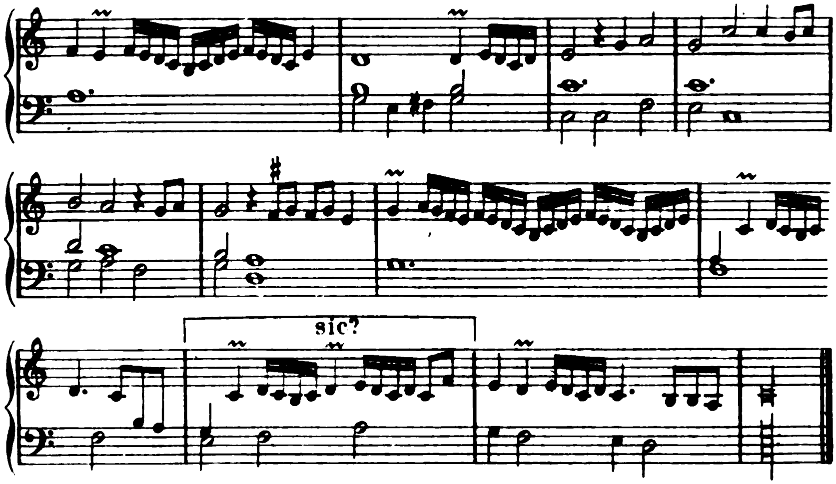
33. Incipit Fundamentum M.C.p.C. (Magistri Conradi paumann Contrapuncti.) Nº 169, fol. 97.

(a) (Verkürzt) Ascensus cum descensu.
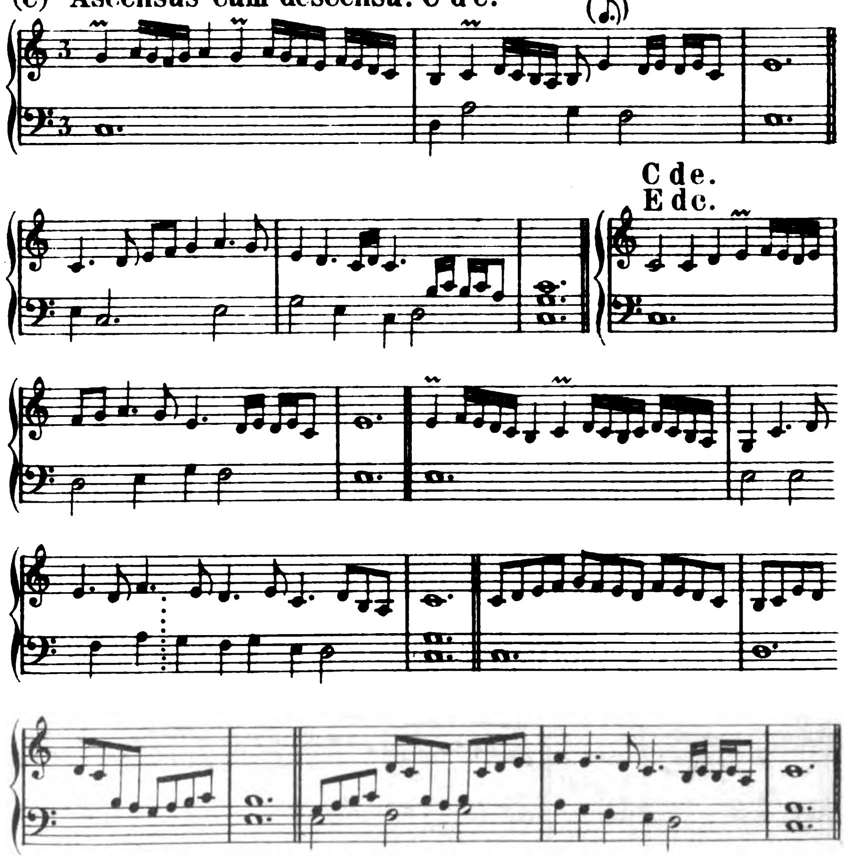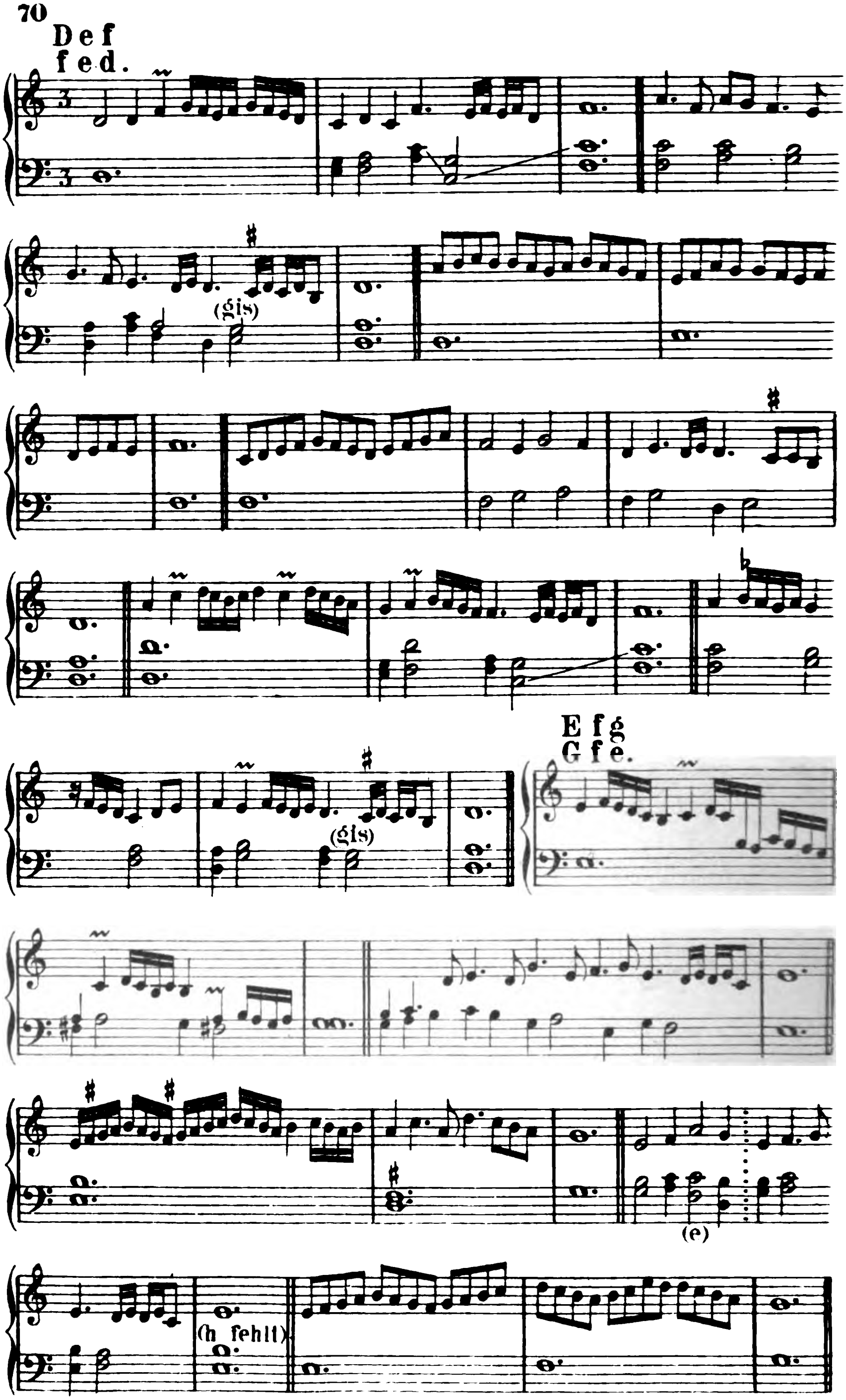


(b) Alius ascensus cum descensu.
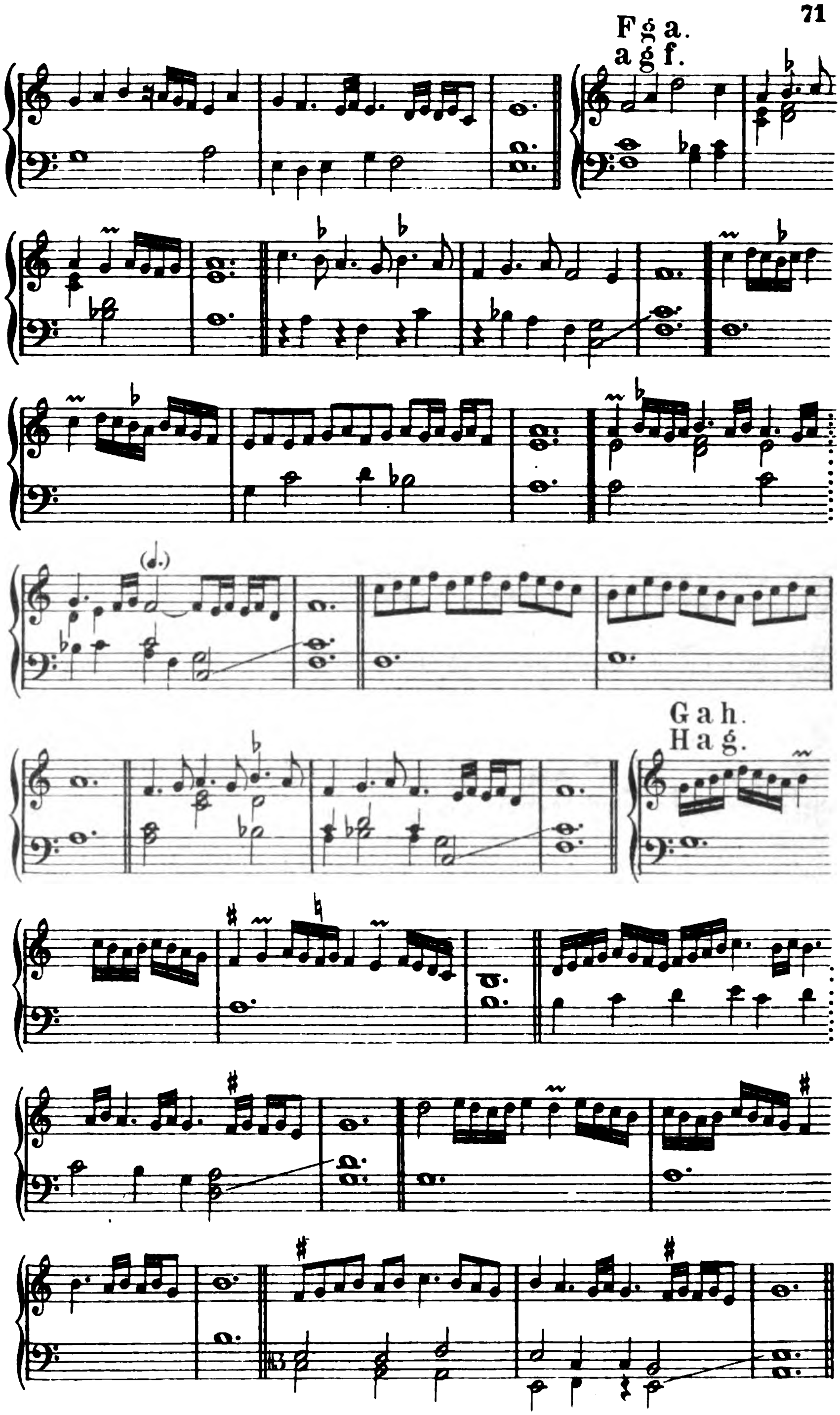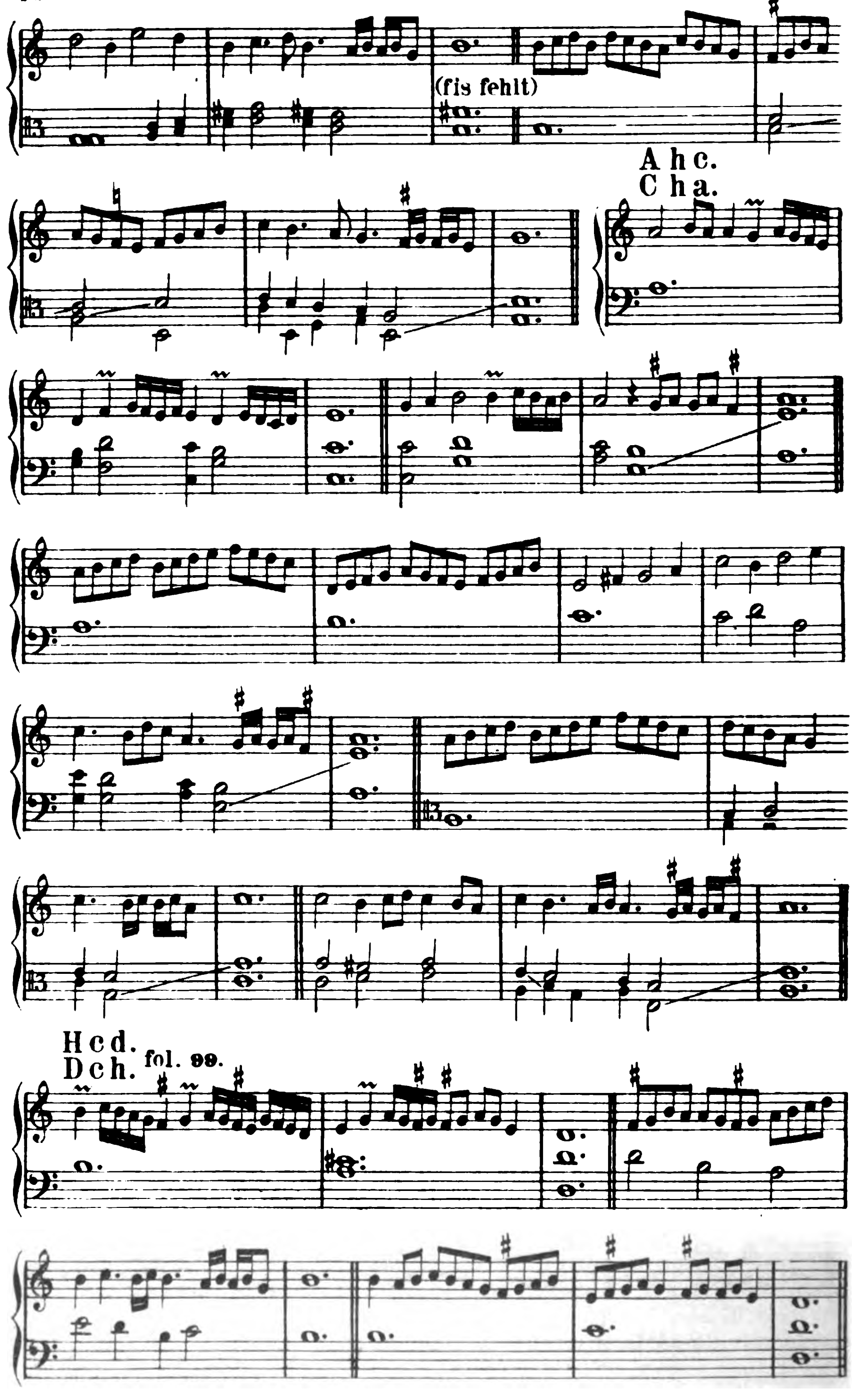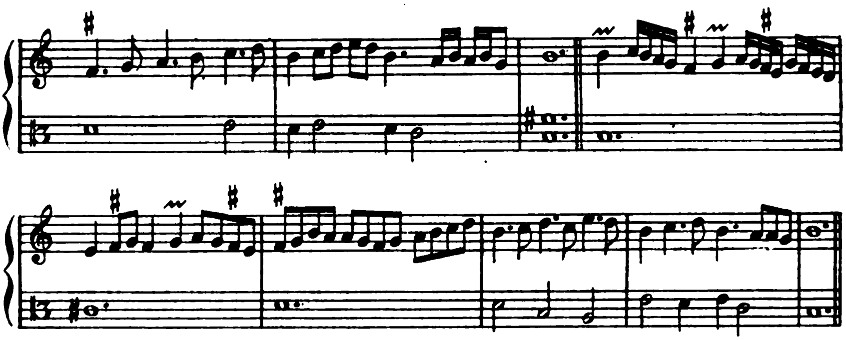




(c) Ascensus cum descensu. C d e.
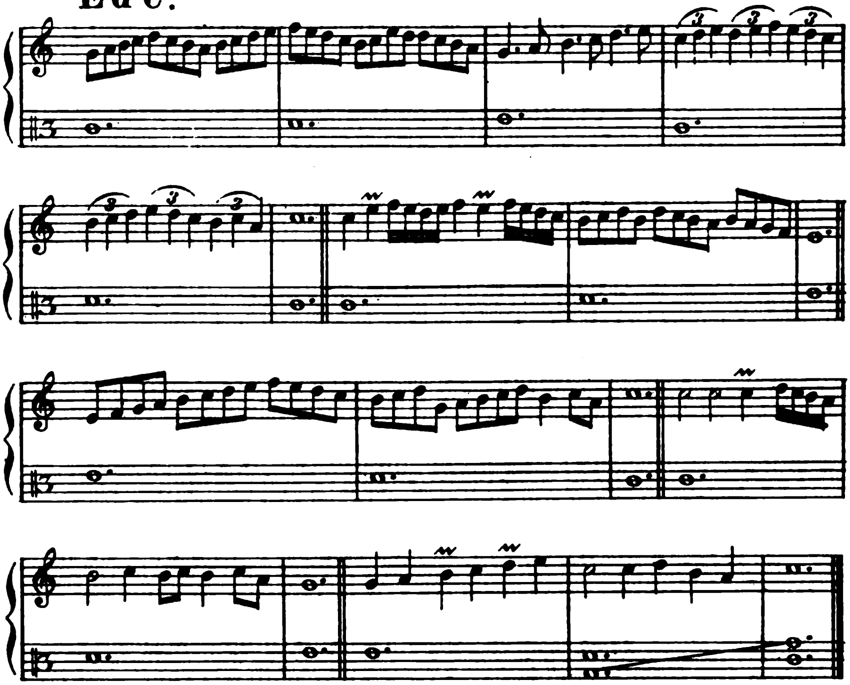



D e f
f e d.
(gis)
(gis)
E f g
G f e.
(e)
(h fehlt)


F g a.
a g f.
(♩.)
G a h.
H a g.


(fis fehlt)
A h c.
C h a.
H c d.
D c h.
fol. 99.
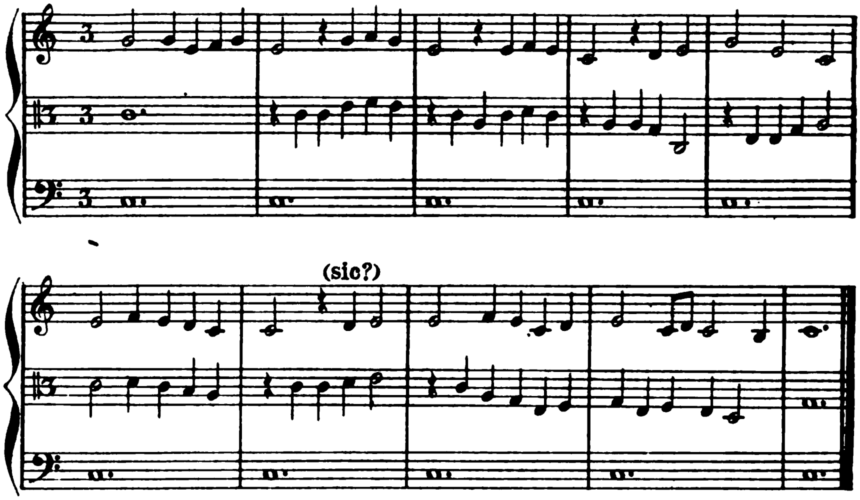


C̄ d̄ ē.
E d c.
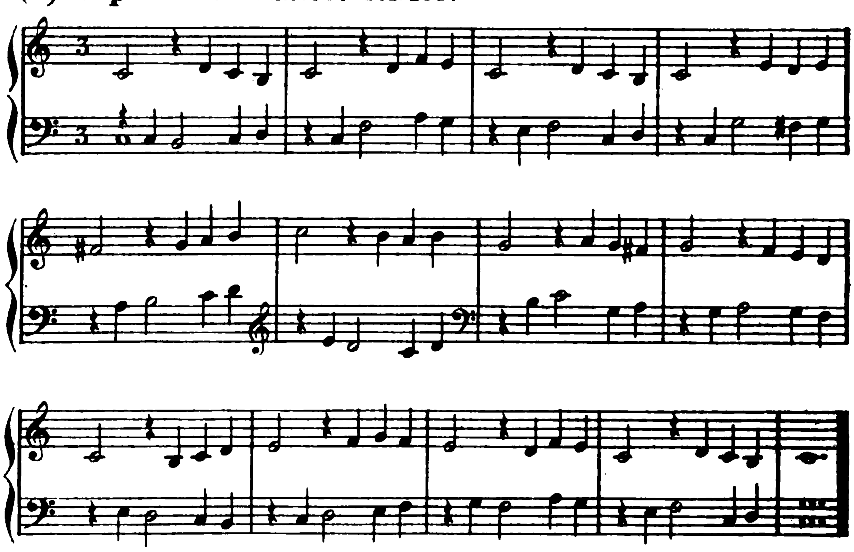


Sequnter nunc per tertias.(Folgen je 2 viertaktige Beispiele in ähnlicher Weise wie vorher, bei denen der Tenor mit einem Terzenschritte beginnt und zwar zuerst auf c-e, dann d-f, e-g bis zum eingestrichenen c-e. Darauf folgt je ein Beispiel mit einem Quartenschritte im Tenor und zwar ebenfalls von c-f beginnend und mit h-e schliessend. Darauf Beispiele die mit einem Quintenschritte beginnen, c-g hinauf bis a-e. Dann Beispiele mit einem Sextenschritte: c-a, d-h, e-c. Die folgenden 2 bis 3 taktigen Beispiele sind auf den Oktavenschritt im Tenor gebaut und beginnen mit C,D,E bis zum H. Diese Beispiele beginnen auf fol 99b und reichen bis fol 104a.) Darauf folgen:

(d) Redeuntes in idem.

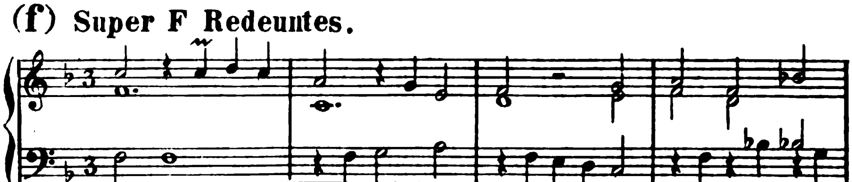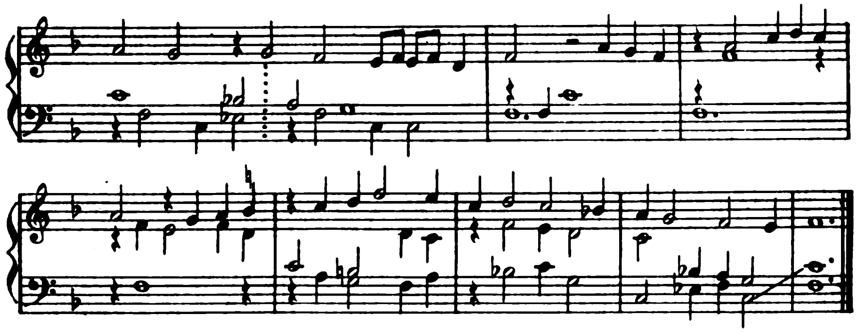


In ähnlicher Weise folgen 5 Beispiele auf d, e, f, g, a.

(e) Super C Redeuntes. fol. 105.
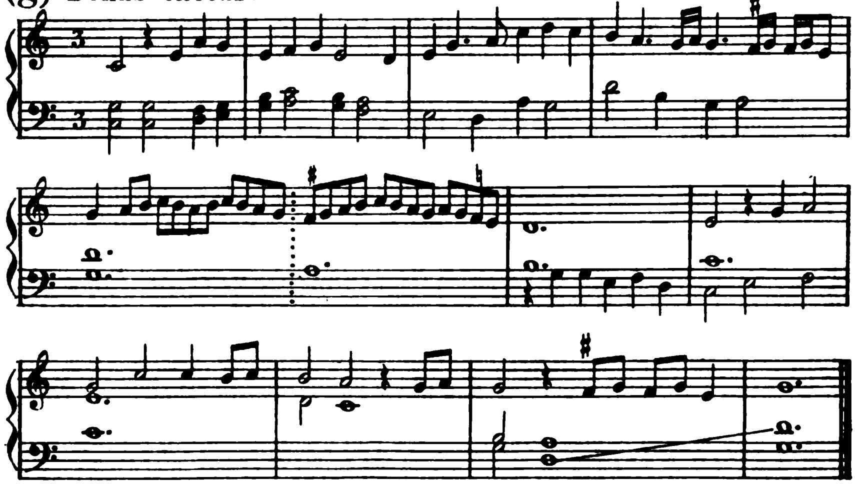


(f) Super F Redeuntes.
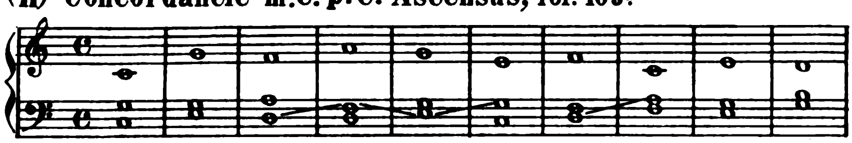




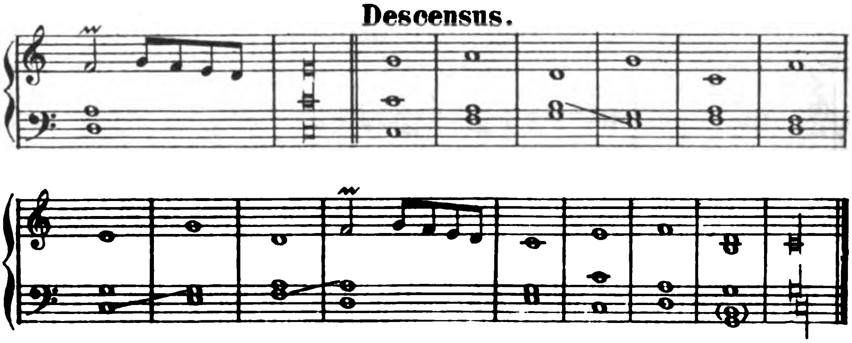
(g) Bonus tactus.



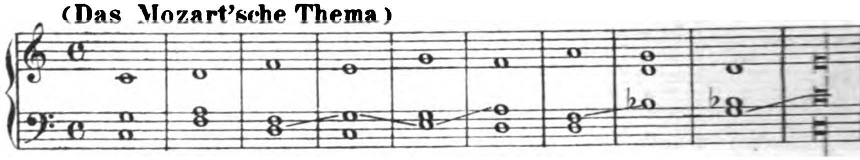
(h) Concordancie m.C. p.C. Ascensus, fol. 105b



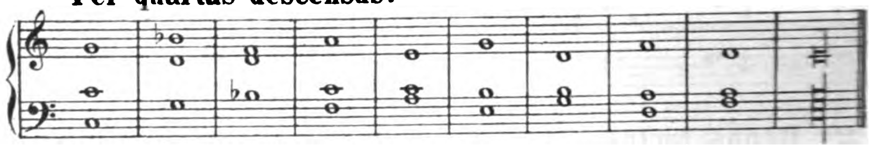
Descensus.



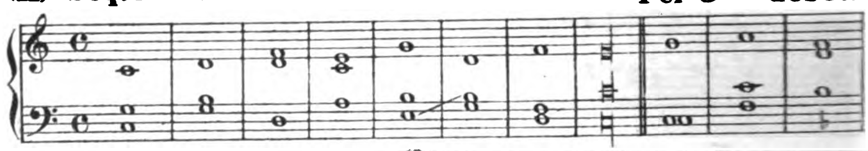
(i) Sequitur per quartas Ascensus.
(Das Mozart'sche Thema)



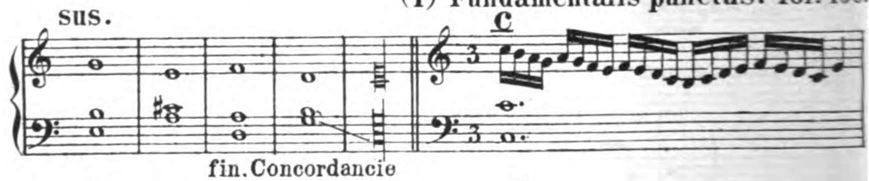
Per quartas descensus.
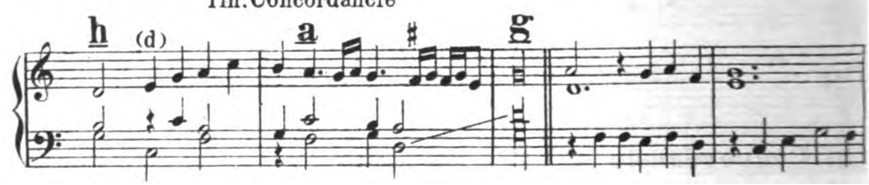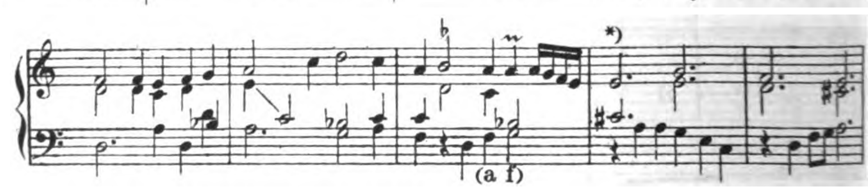


(k) Seq. 5tas ascensus. Per 5tas descensus.
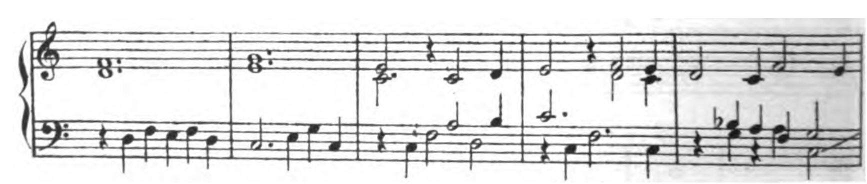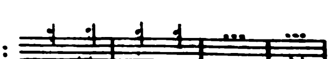


(l) Fundamentalis punctus. fol. 106.
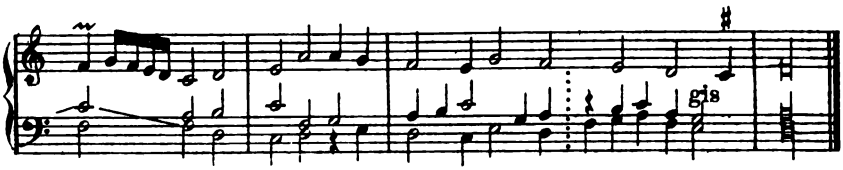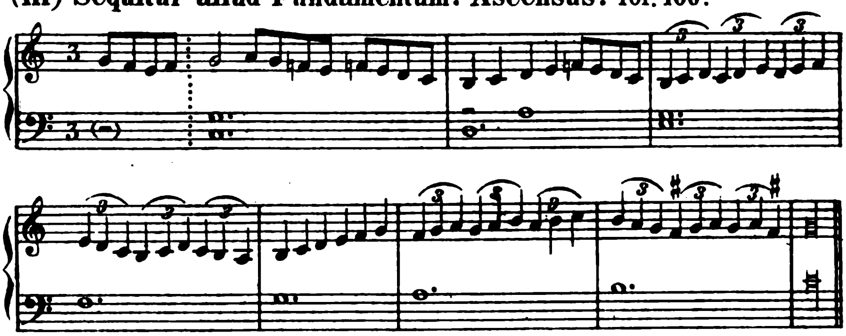








*) Die Oberstimme in Noten ist so notirt: 
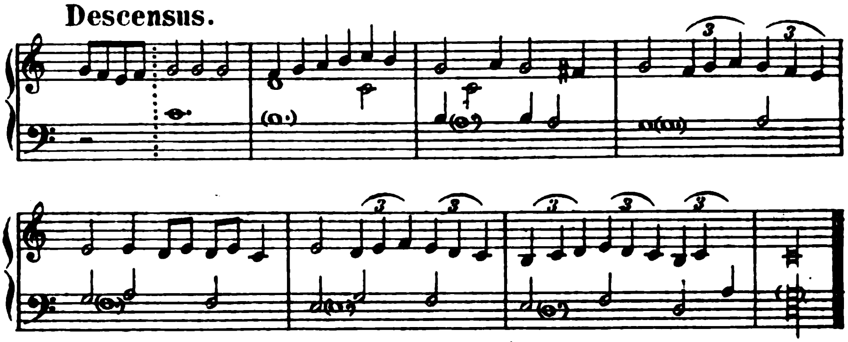


Folgen noch 6 ähnliche Beispiele. Fundamenti finis hujus.

(m) Sequitur aliud Fundamentum. Ascensus. fol. 106b



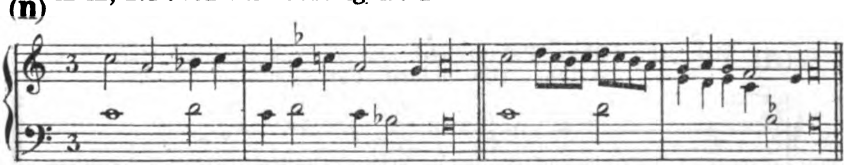
Descensus.
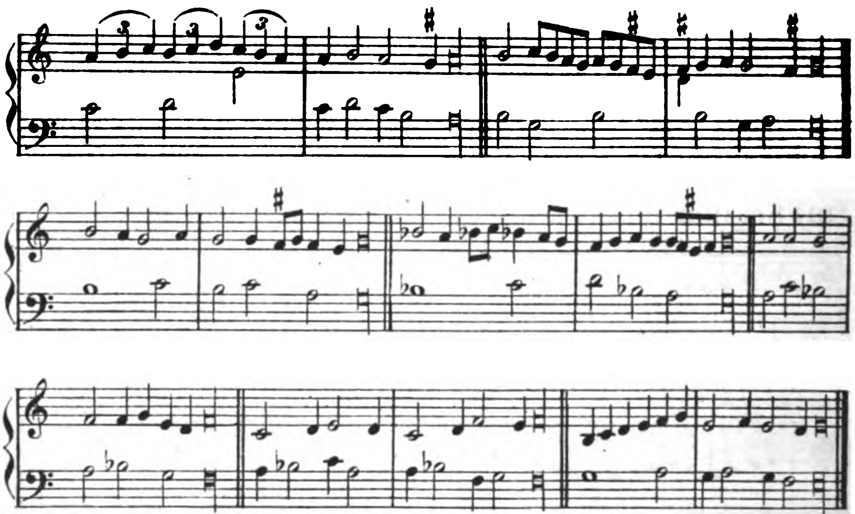


NB. Die eingeklammerten Noten sind als 2te Stimme notirt und sollen wohl nur das Absteigen deutlicher zeigen.

Darauf folgen je 2 Beispiele per 3ten 4ten und 5ten in ascensu und descensu bis fol. 107a. Ein „Redeuntes in idem" und „Secundus duplices in iidem" beschliessen den Abschnitt. Fol. 107b beginnen die Beispiele der Schlussformeln auf allen Tönen, von C-a, wie sie hinreichend im L. L. p. 192 mitgetheilt sind. Auch hier tragen sie die Bezeichnung „Pause." Fol. 108a folgen „Clausulatim ascensus" und „descensus" bis fol. 108b auf allen Tönen von C-a und wieder rückwärts. Es sind etwas längere (2 taktige) Beispiele von Schlussformeln, z. B. von den absteigenden:
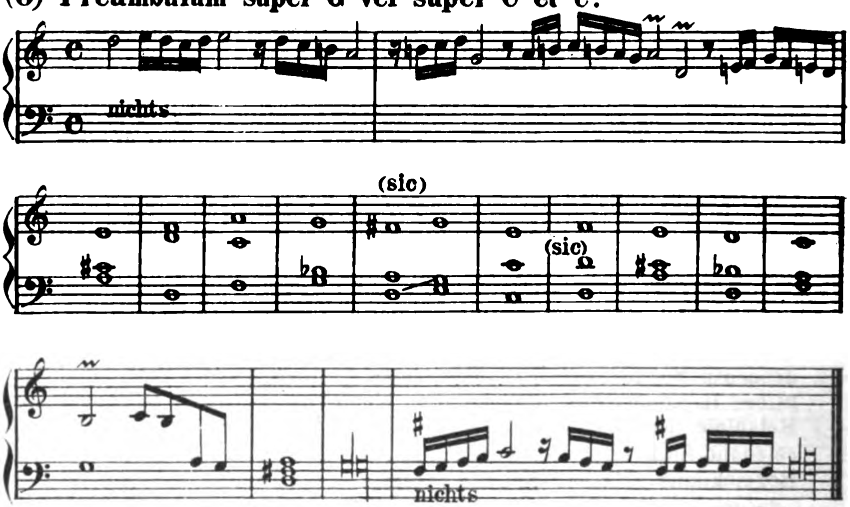
(n)





Den Schluss bildet ein Preambulum mit der Ueberschrift:
Explicit Fundamentum Sequitur preambulum super G. fol.108b
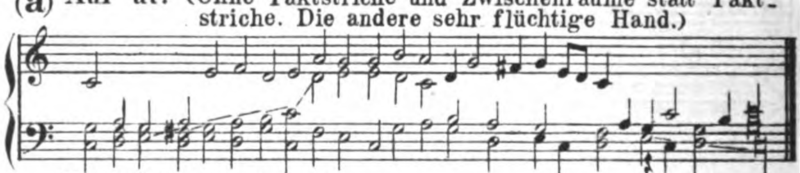
(o) Preambulum super G vel super C et c̄.



Schluss.
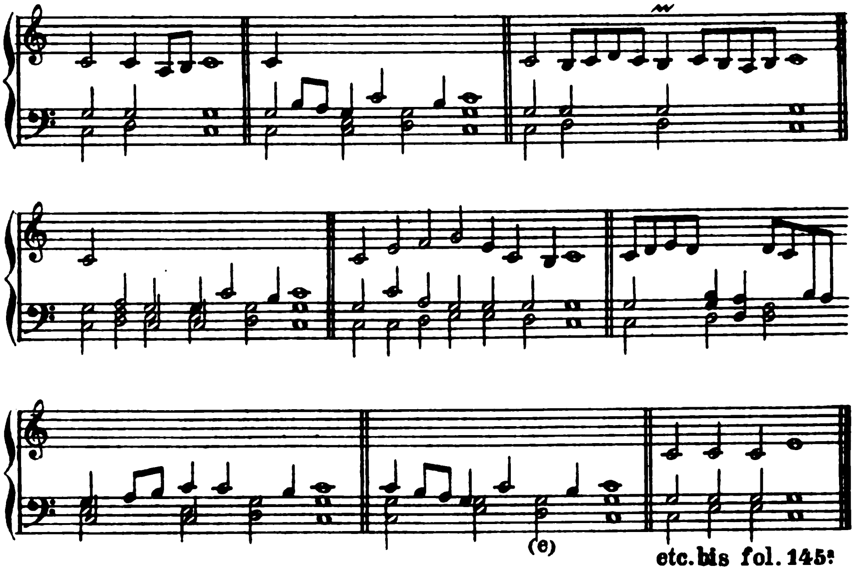
34. Fundamentum. Magister Conradi Pauman Contrapuncti. № 236. fol. 142b

(a) Auf ut. (Ohne Taktstriche und Zwischenräume statt Taktstriche. Die andere sehr flüchtige Hand.)
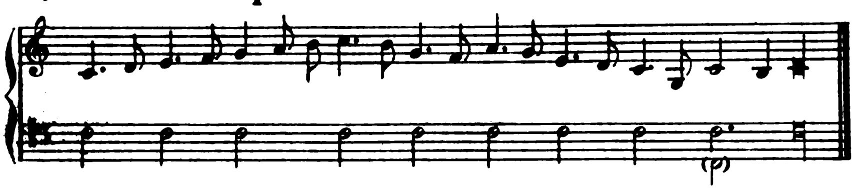


Tonleiter von c - ē - c.
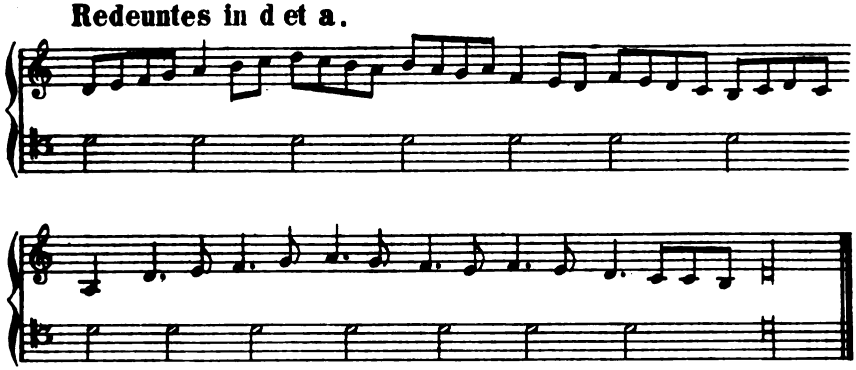
(b) Schlussformeln.
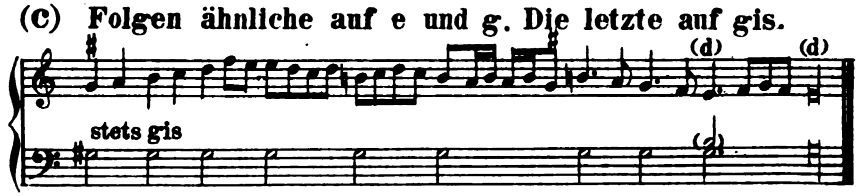


(c) Redeuntes super ut et fa fol. 145ª
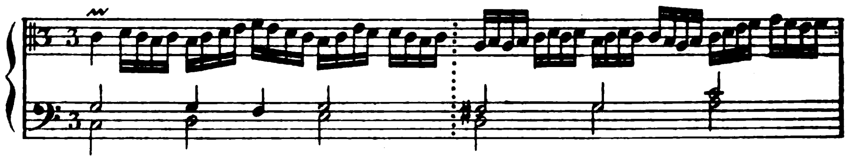


Redeuntes in d et a.
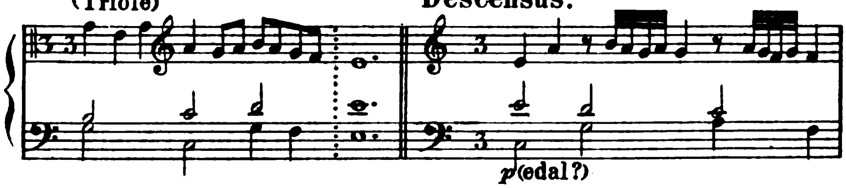


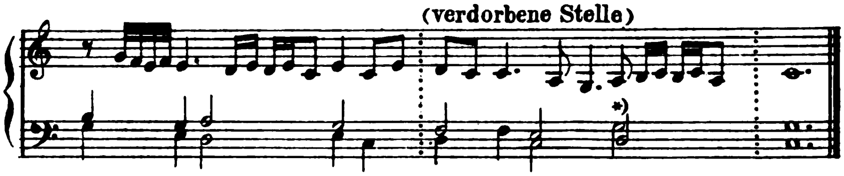
(c) Folgen ähnliche auf e und g. Die letzte auf gis.
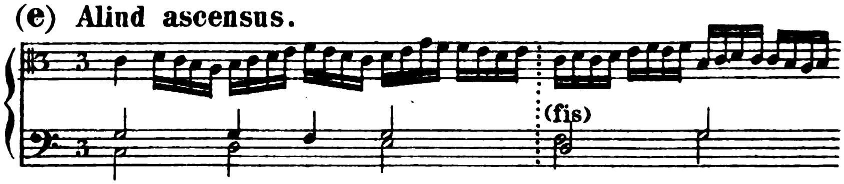


(d) Ascensus simplex. fol. 145b
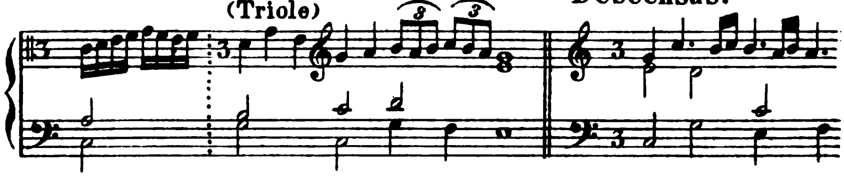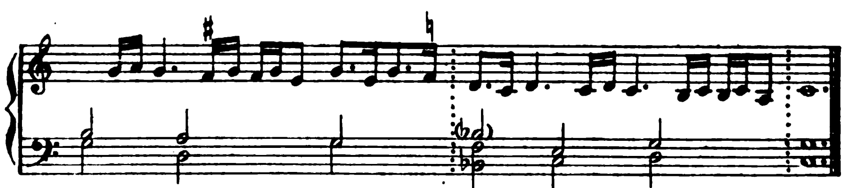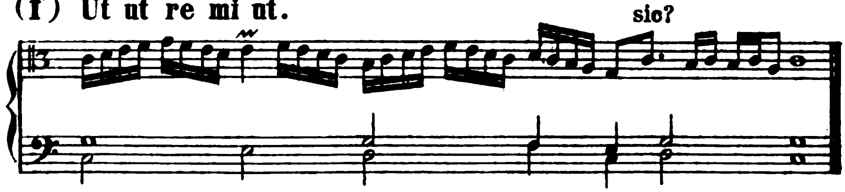






(e) Alind ascensus.





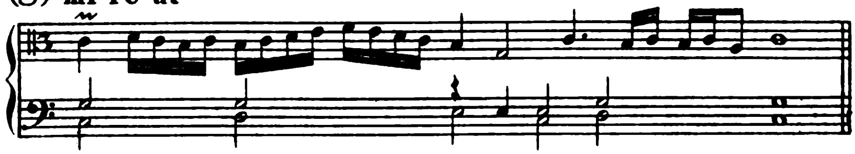


(f) Ut ut re mi ut.
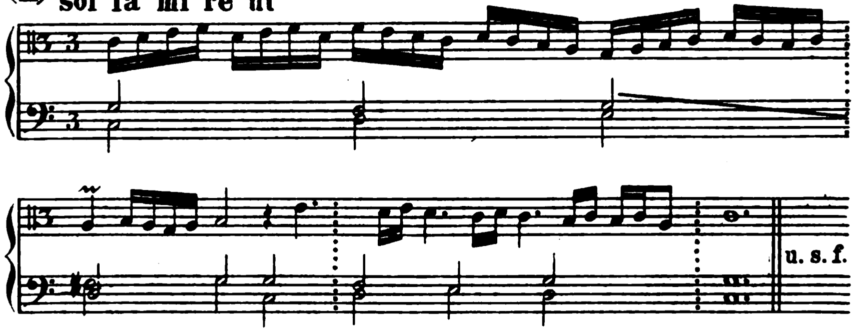


*) Da ihnen das tiefe g a b fehlte, so mussten sie stets zum heutigen $\frac{6}{4}$ Akkord greifen.
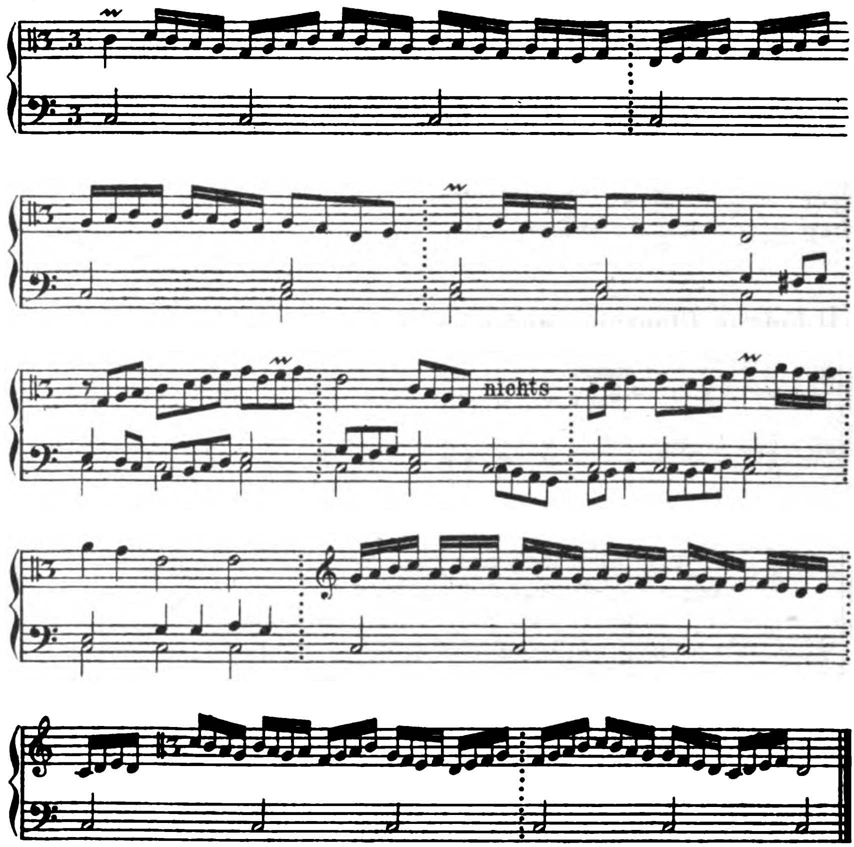
(g) Ut re mi
mi re ut
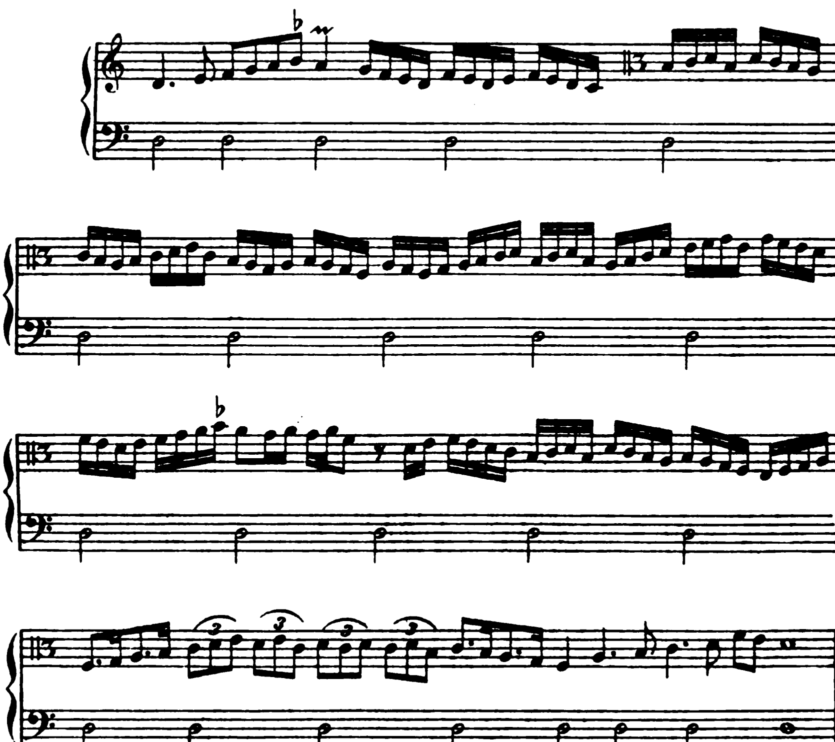


(h) Ut re mi fa sol
sol fa mi re ut
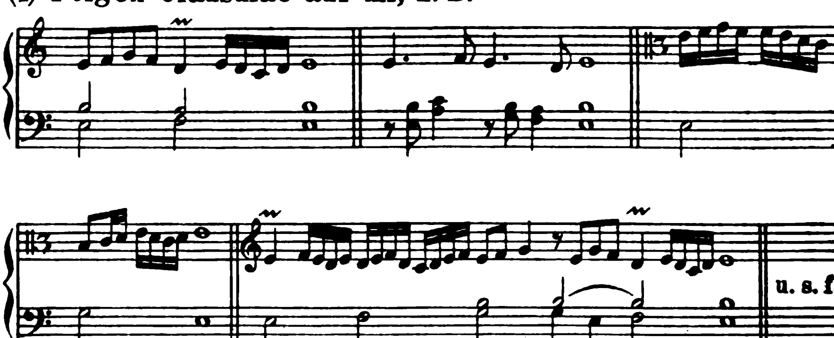


(i) Redeuntes in ut



(k) Fol. 147b folgen wieder kurze Uebungen auf re, dann ein: Redeuntes auf re fol. 148a:
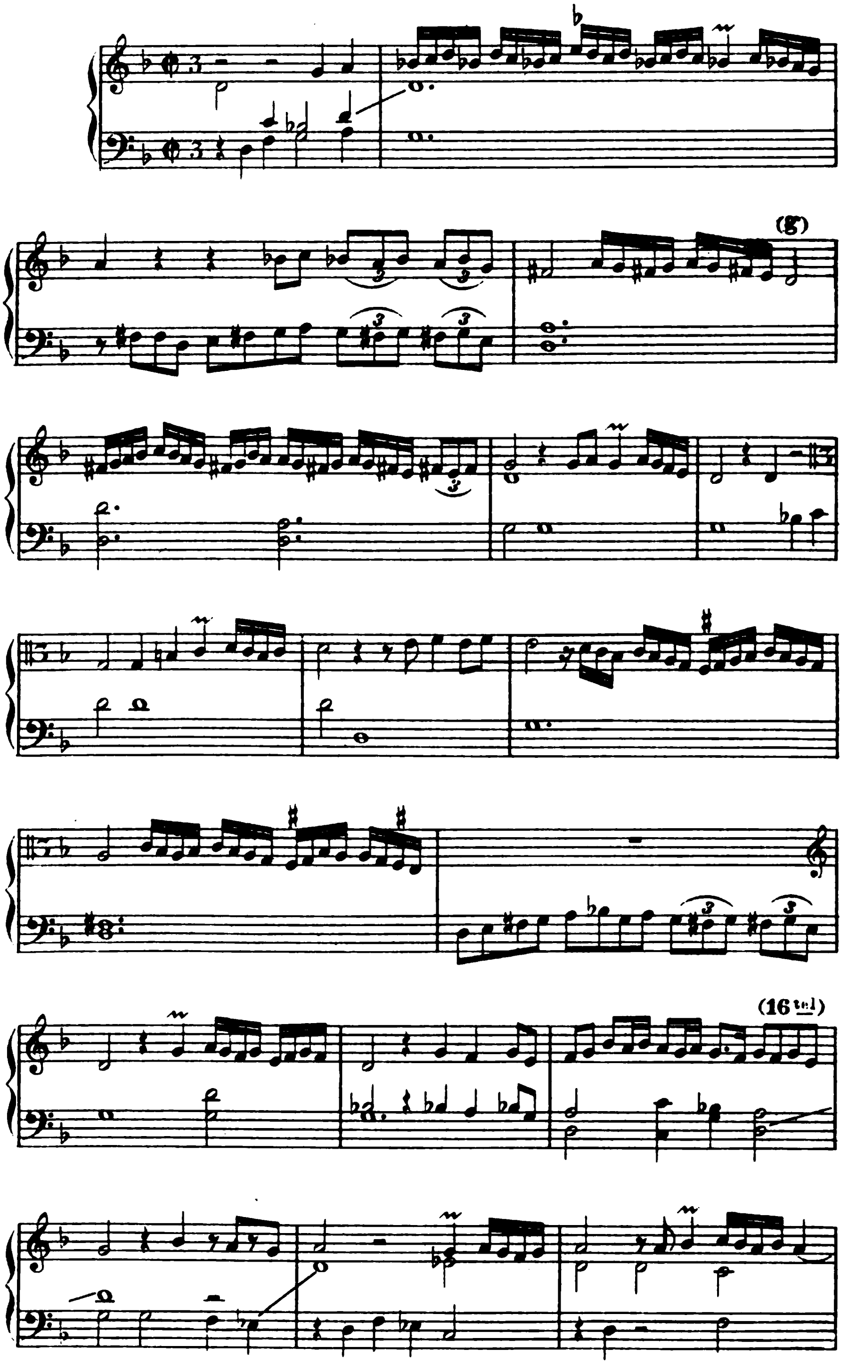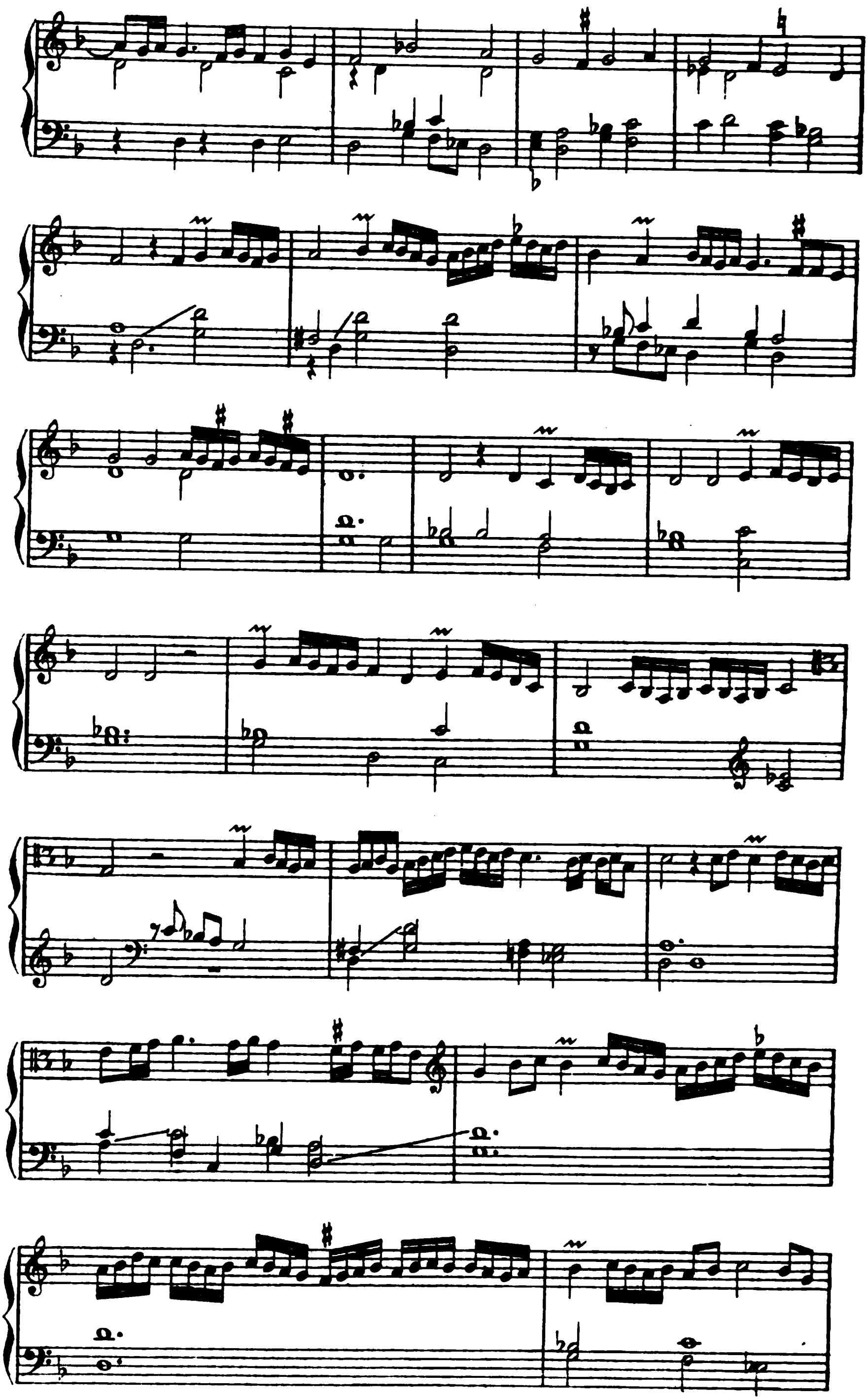


(l) Folgen Clausulae auf mi, z. B.
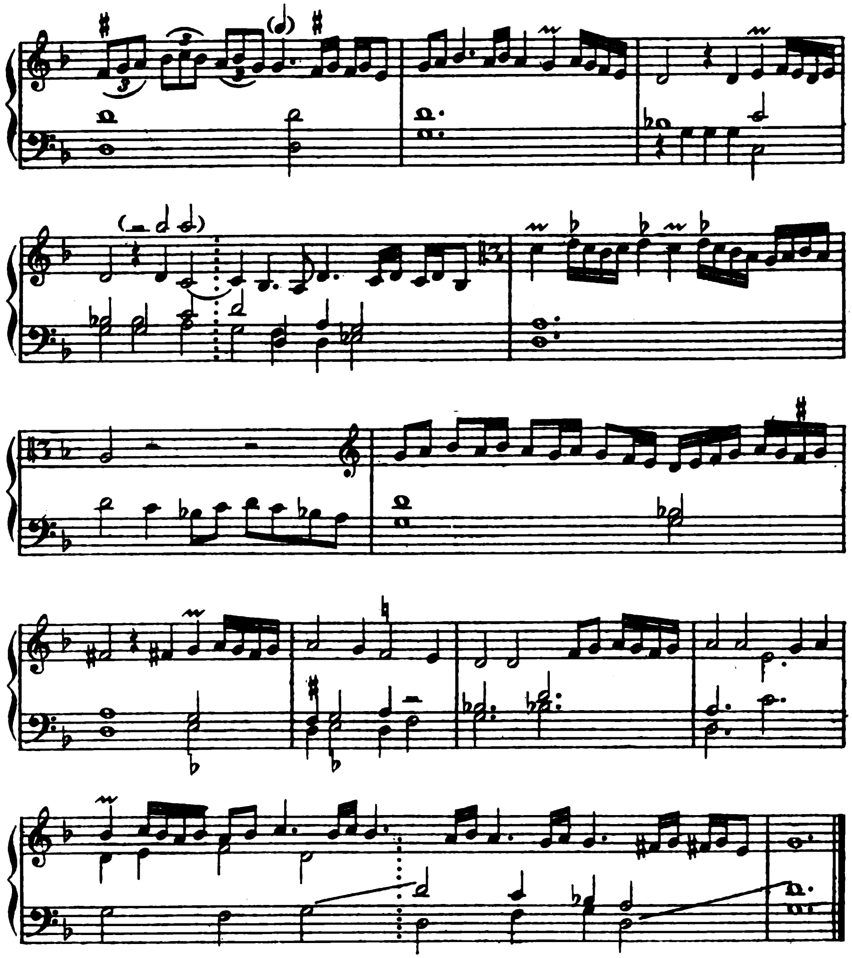


Folgen noch 26 ähnliche Uebungen. Darauf wieder Redeuntes und Uebungen auf bestimmten Tönen, wie sie bereits vorher mitgeteilt sind, wie auf: Ut re sol sol re ut u. s. f. Dieser Teil der Handschrift hat durch die flüchtige Kopie wenig Wert und ist auch von der musikalischen Seite aus monoton. Betrachtet man sie aber nur als Uebungsstücke für Schüler, und dies sind sie augenscheinlich, dann gewinnt das Material von der historischen Seite aus einen bleibenden Wert.

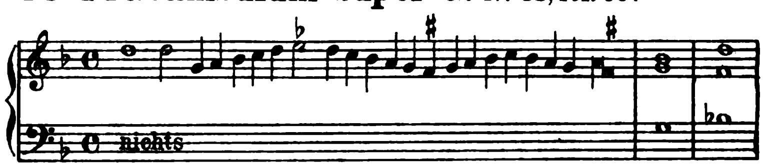
35. Portigaler. (Orgelsatz) Nº 43, fol. 21.
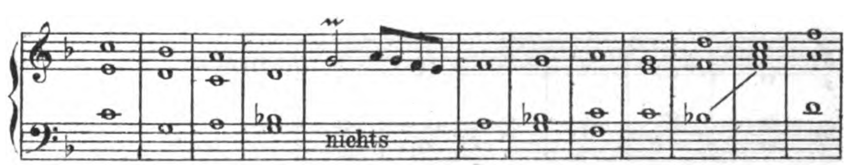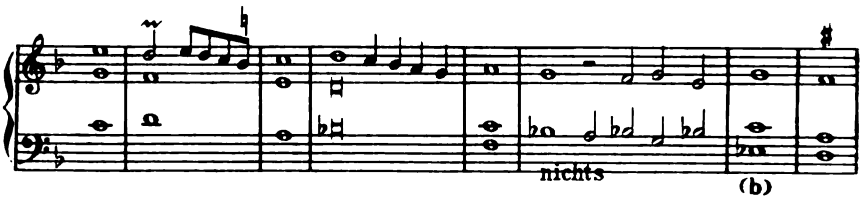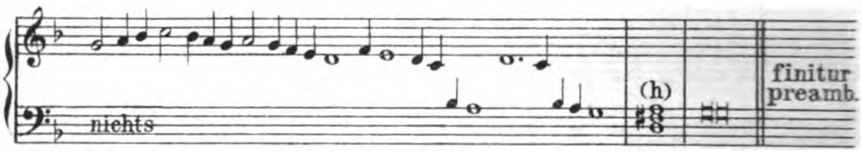






36. Praeambulum super G. No 53, fol. 20b
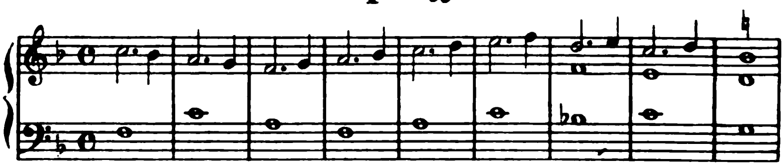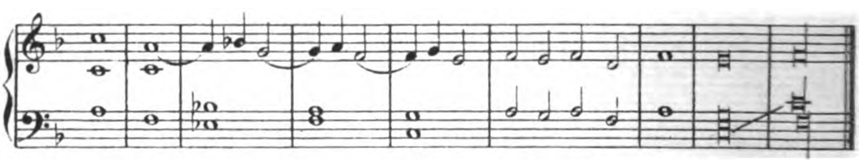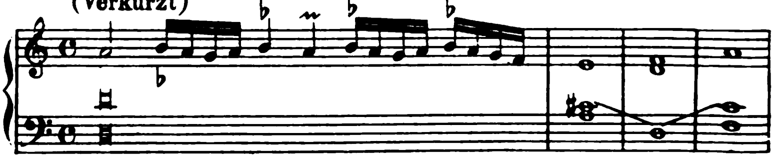








37. Praeambulum super *ff.* № 58, fol. 32.

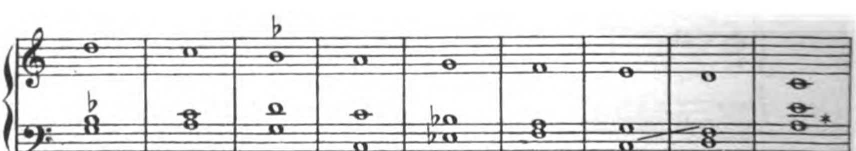




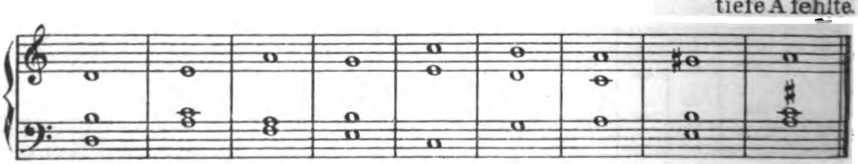
38. Preamblin super d. № 112, fol. 61b

(Verkürzt)

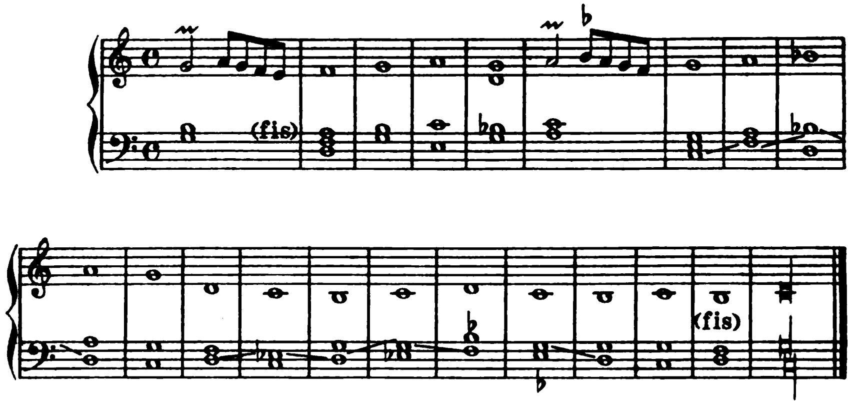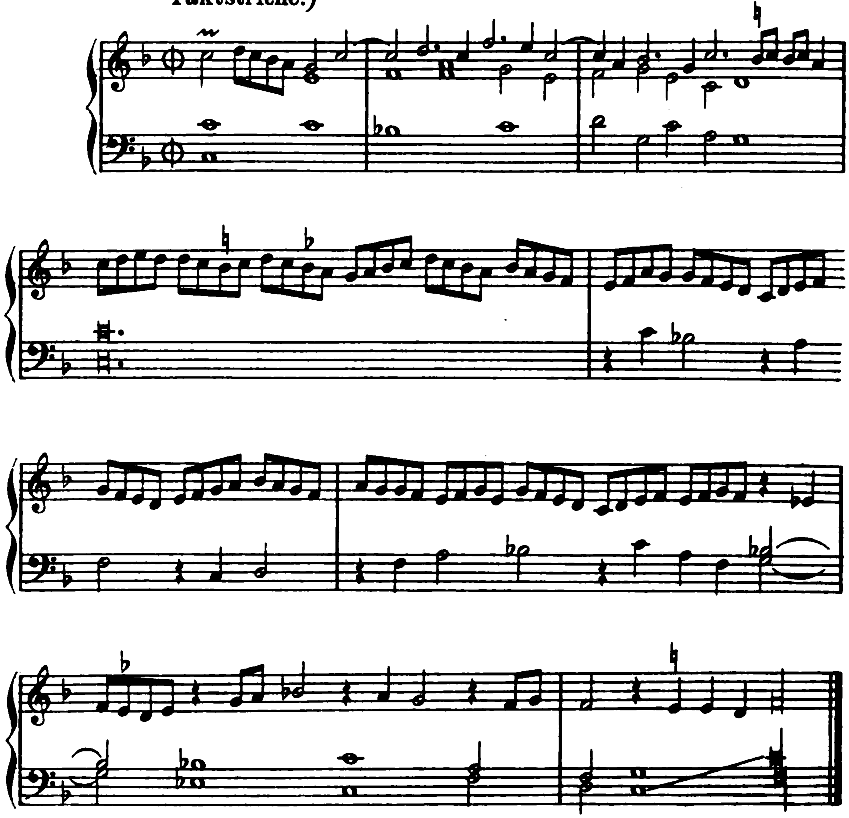




* da das
tiefe A fehlte.
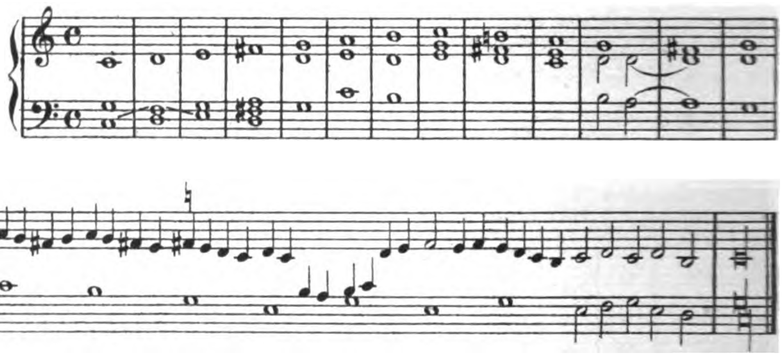


39. Praeambulum super C. № 194, fol. 109.



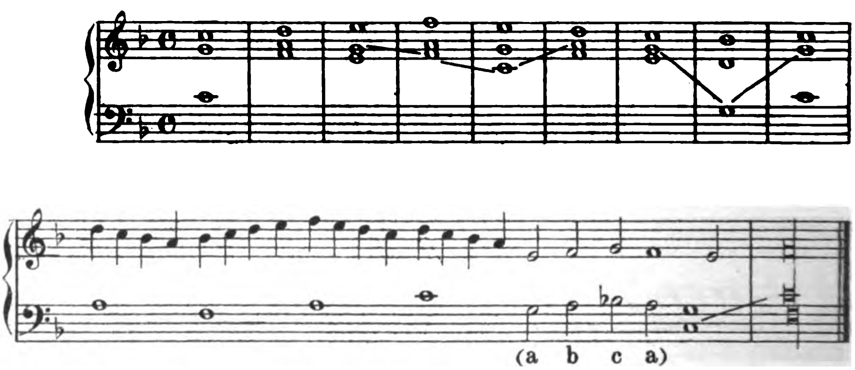
40. Praeambulum super f. № 195, fol. 109ᵇ (ohne Taktstriche.)
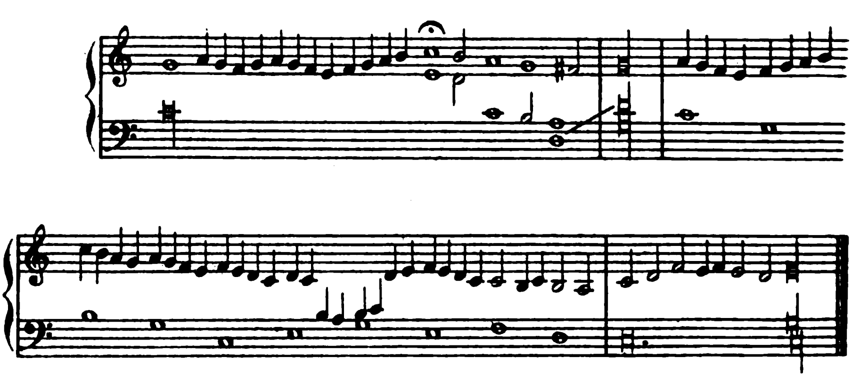


41. Praeambel super C vel G ut C. Nº 206.



42. Preambel super f Nº 210, fol. 116b (sehr unordentlich notiert.)
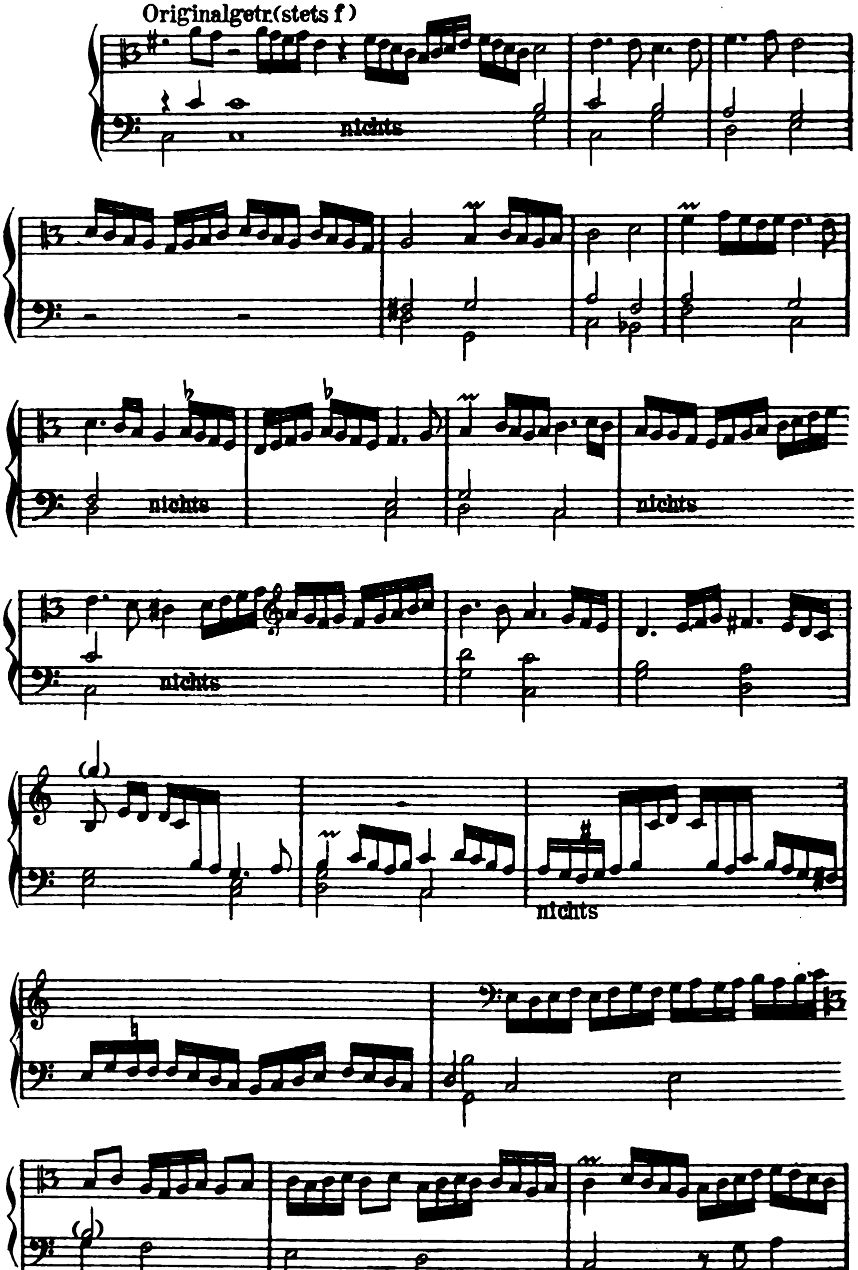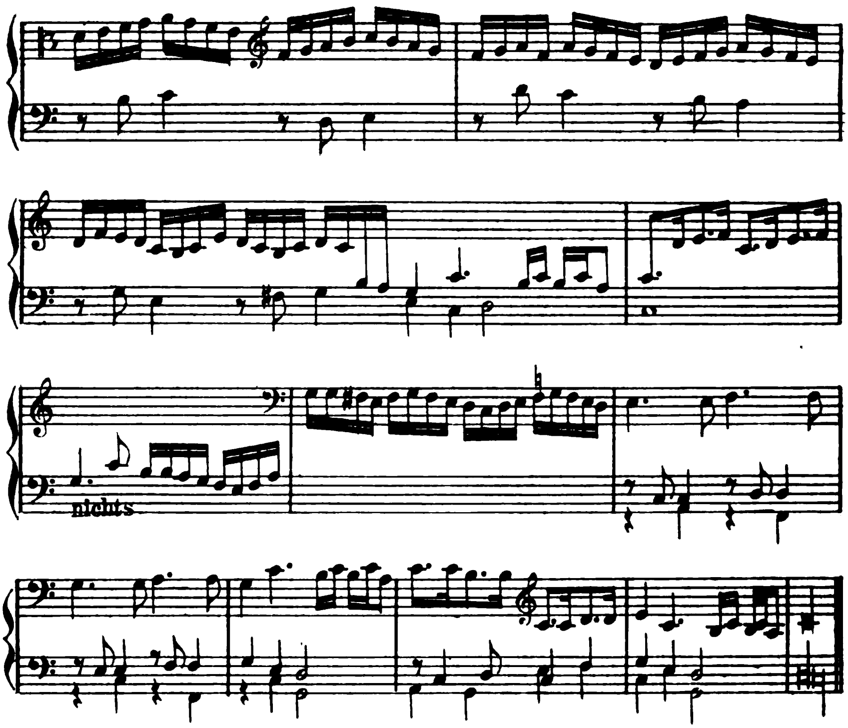


43. Preambel super C. Nº 216.
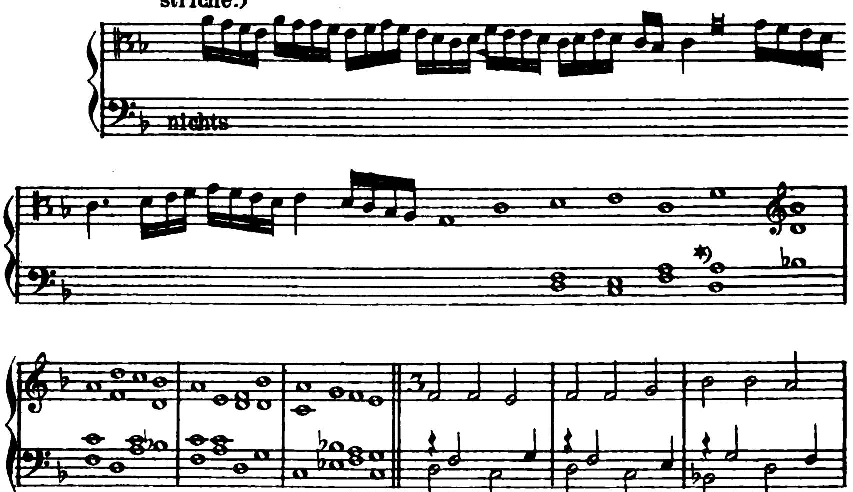


44. Praeambulum super C. № 232 fol. 128ᵇ (ohne Taktstriche, die unteren Stimmen meist ohne Wertzeichen.)

Originalgetr.(stets f)
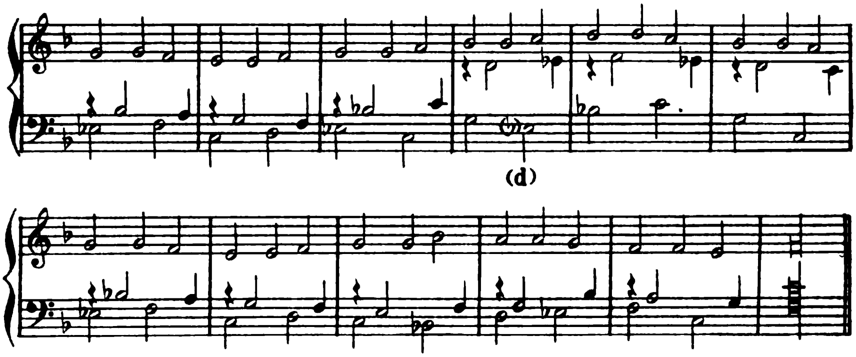




45. Praeambulum super F. №234 fol. 139b (ohne Takt-striche.)
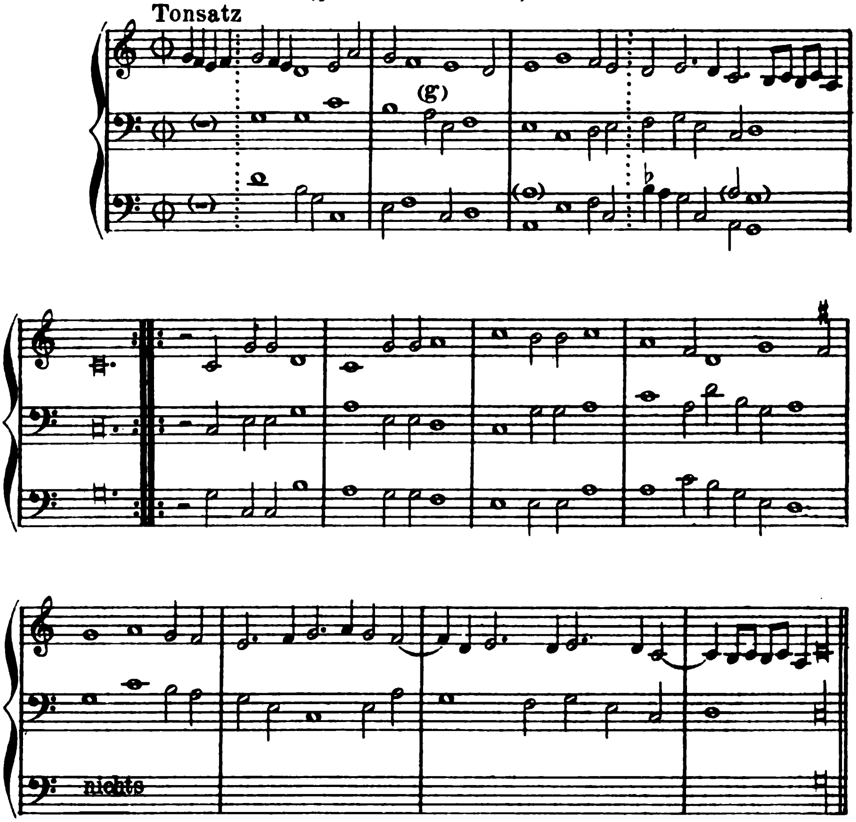


*)Hinter a noch zwei f in o Noten. Der Punkt am Anfange von 44 und 45 kann nur in der Bedeutung einer Pause gedacht werden.
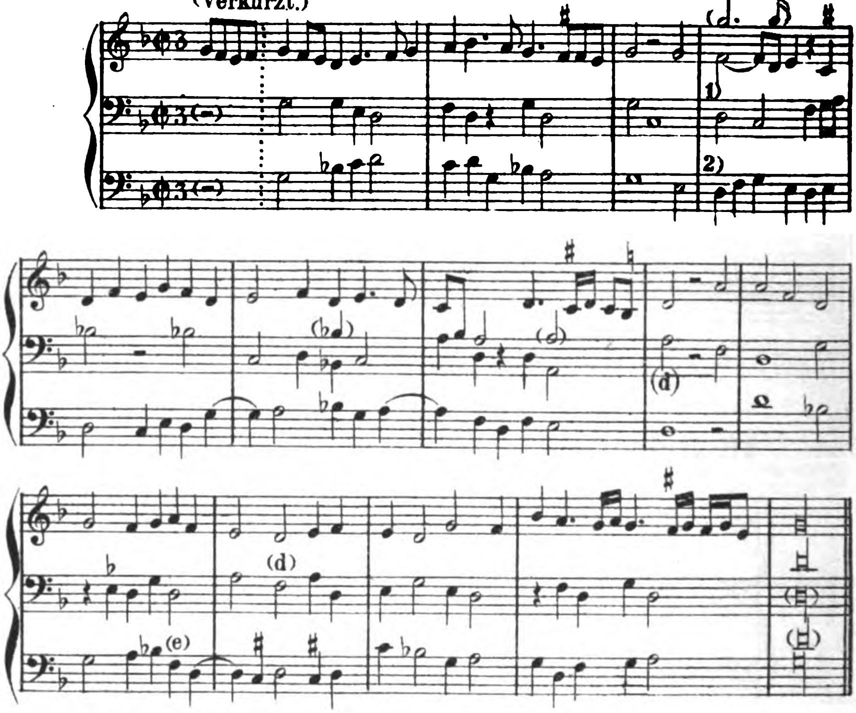


46. Recht begirlich. No.109, fol. 60b. M.L.p.145. Derselbe

Tonsatz
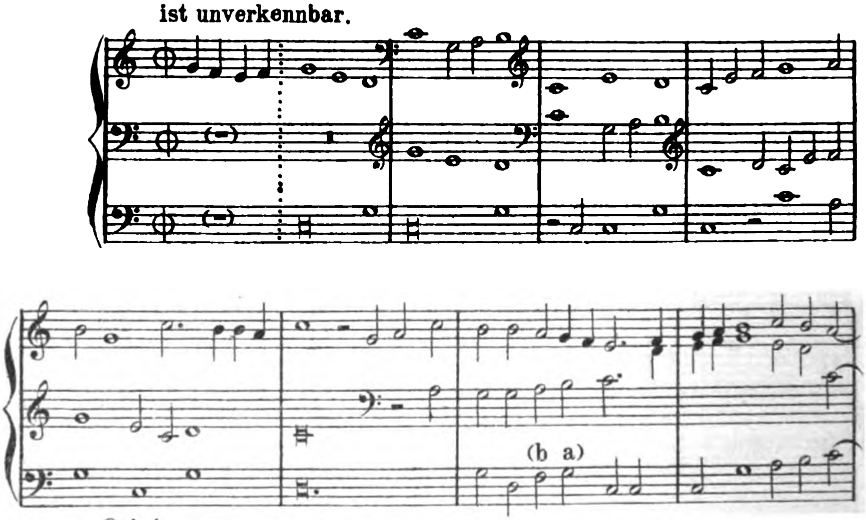


47. Spyra. (Conrad von Speyer?) No. 148 fol. 80.
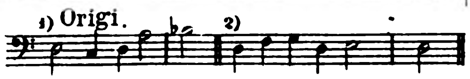
(Verkürzt.)
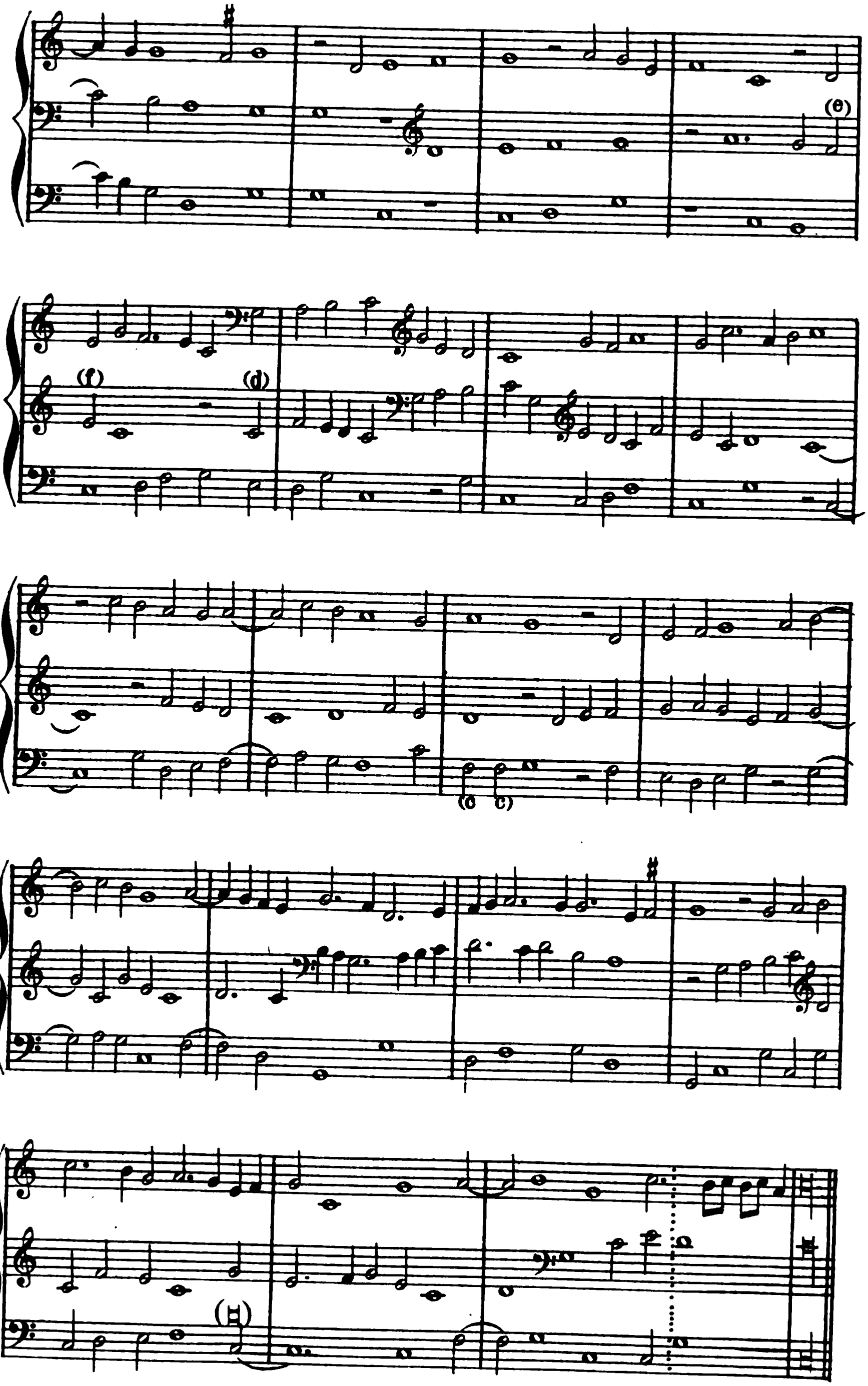


48. Jo. Tonrroutt. No. 162 fol. 88b. Der liedartige Satz ist unverkennbar.
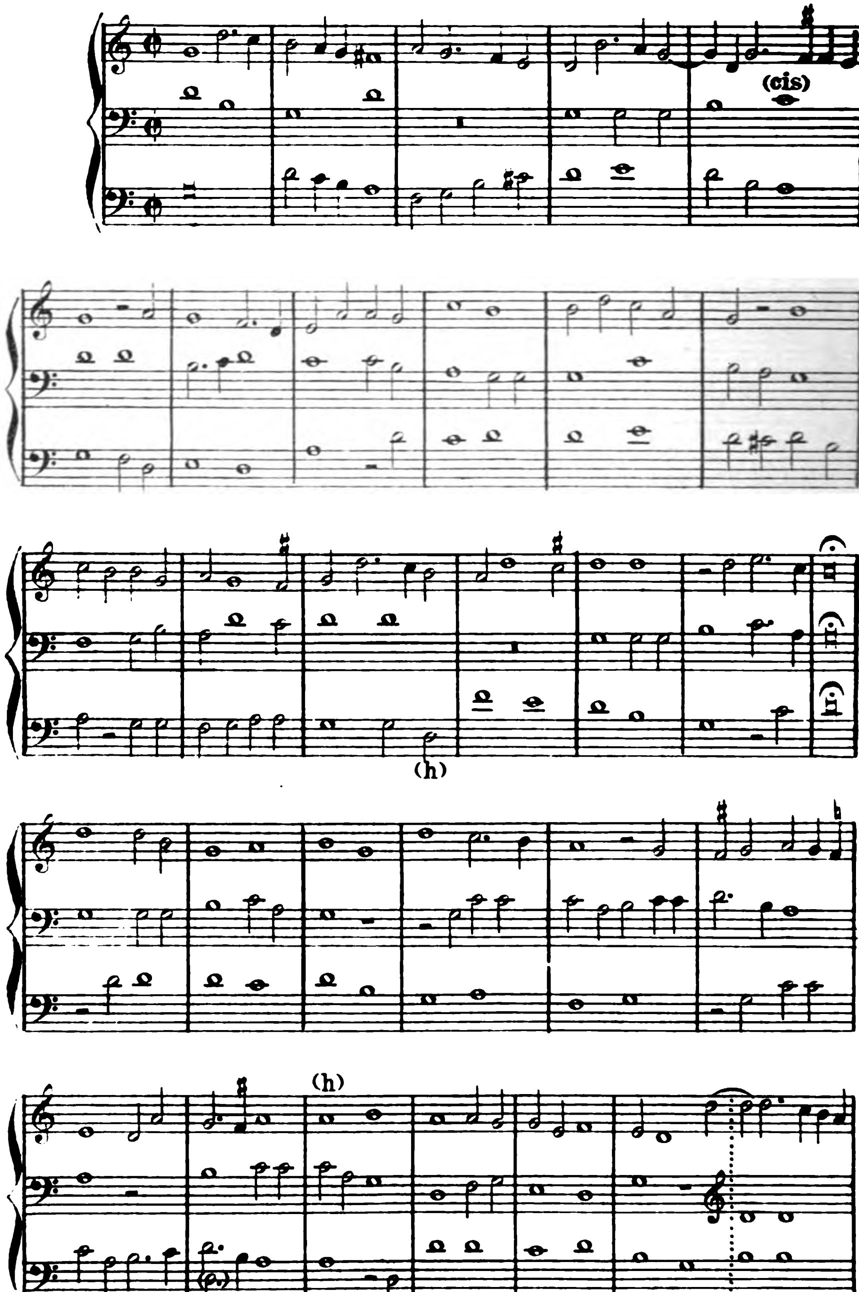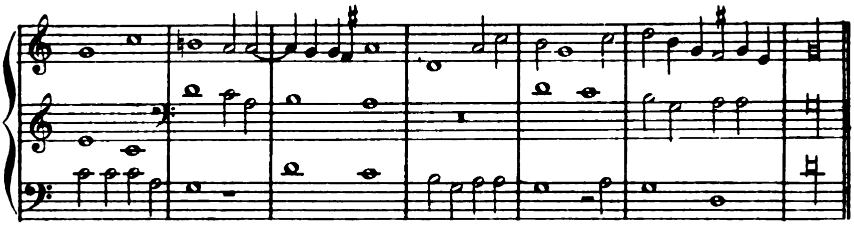


1) Origi.
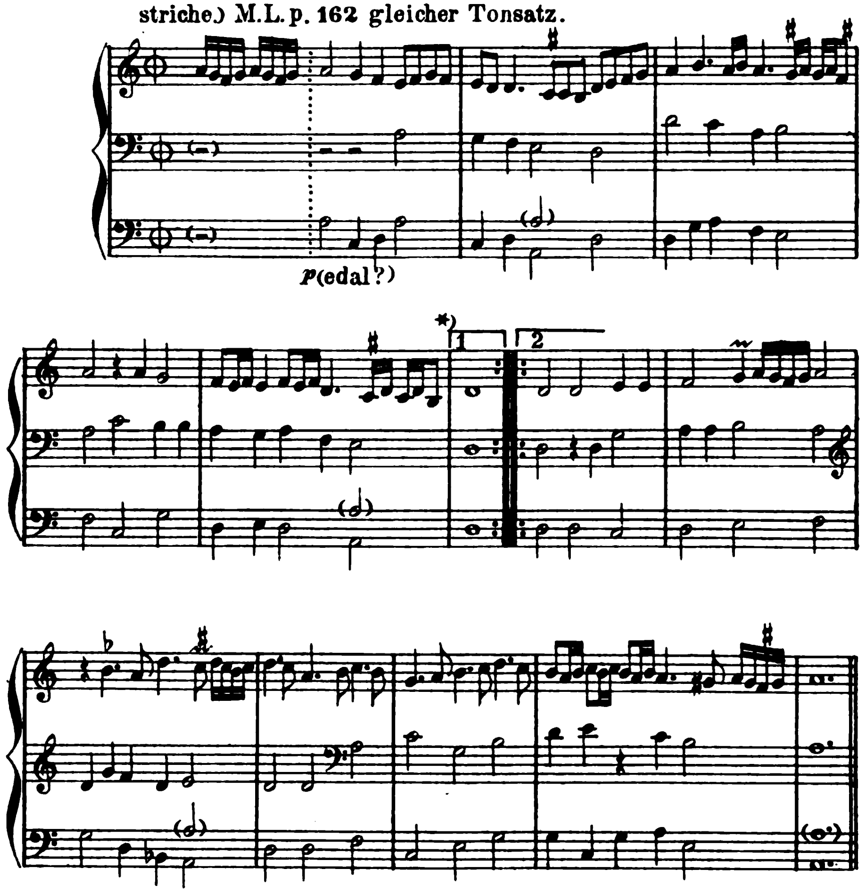




49. Jacobus Viletti. Ein buer gein holtze. № 115.





Man könnte die Liedmelodie hier in der Oberstimme suchen, da sie die Versabschnitte deutlicher anzeigt als die Tenorstimme, auch melodisch abgerundeter ist.

50. Wunschlichen schön. No 237 fol. 157b (ohne Taktstriche.) M.L. p. 162 gleicher Tonsatz.
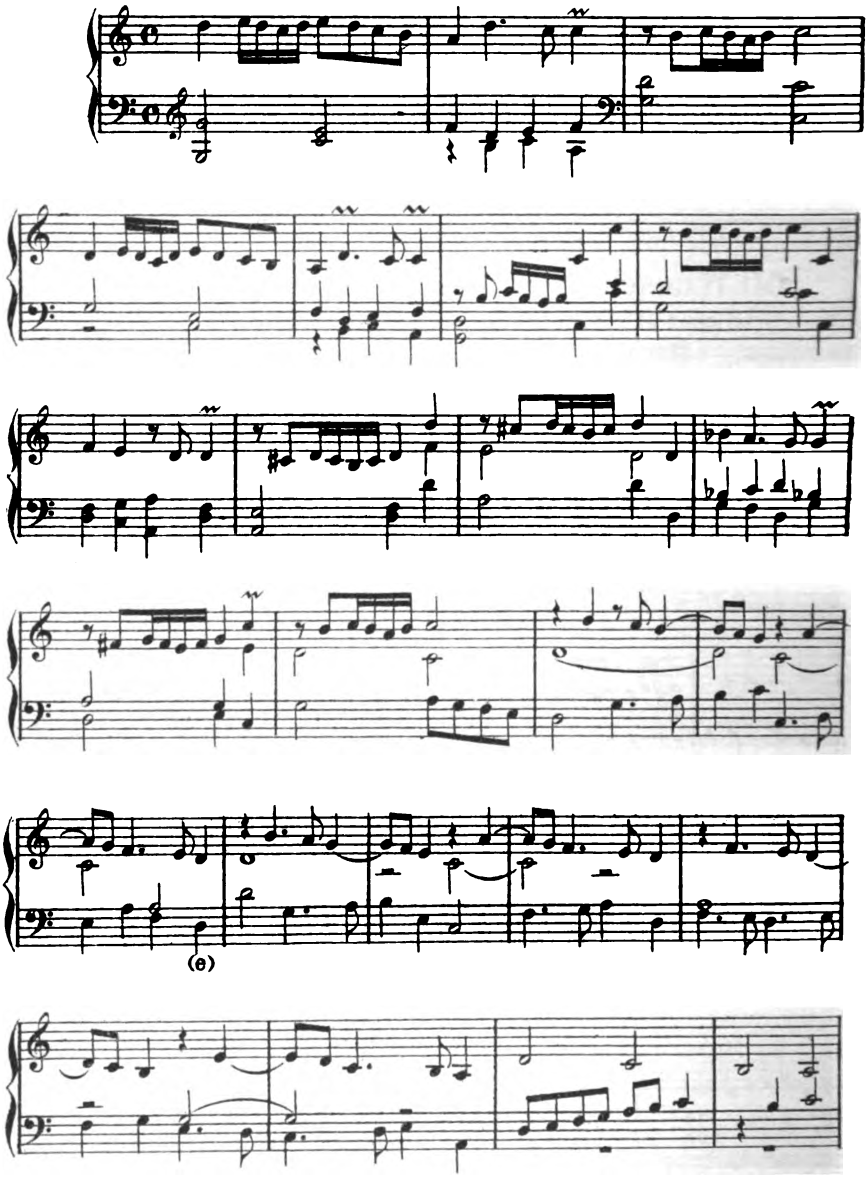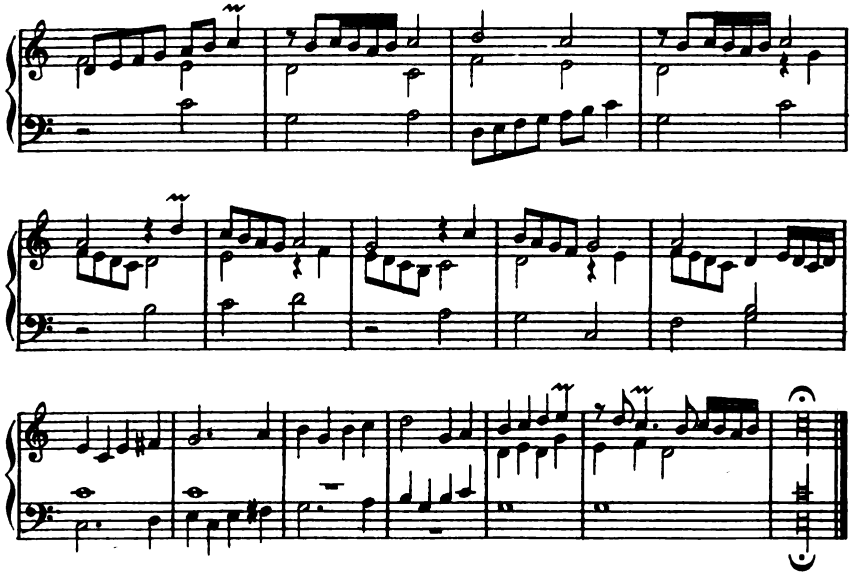


*) Die 1. 2. vom Herausgeber hizugefügt.

Anhang.
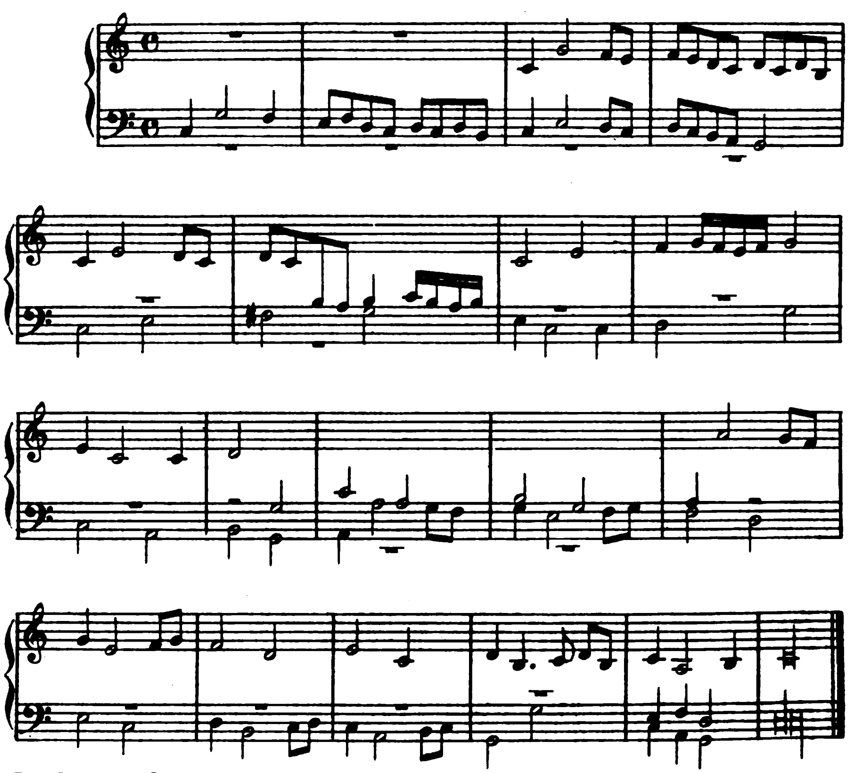
Ich benütze die Gelegenheit aus dem Kleber'schen Orgelbuche von c.1520.(Ms.mus.Z 26 fol.Kgl. Bibl. Berlin) die reinen Orgelsätze mitzuteilen, um hieran zu zeigen, wie bedeutend der Fortschritt in der Bildung selbständiger Instrumentalsätze bei den Deutschen gewesen ist.

51. Preambala in ut manualiter. Fol.1.
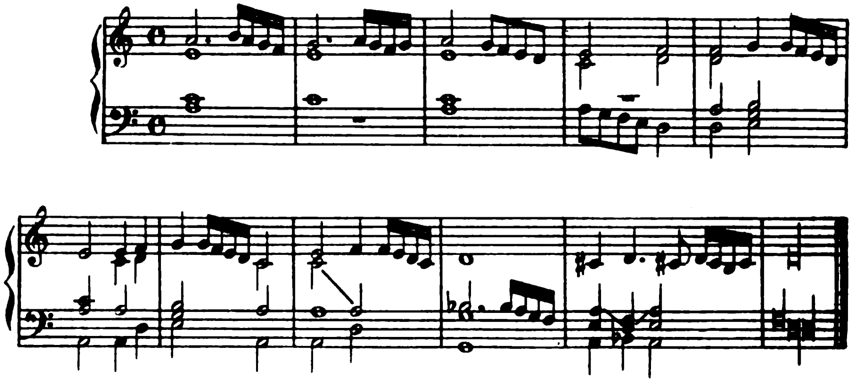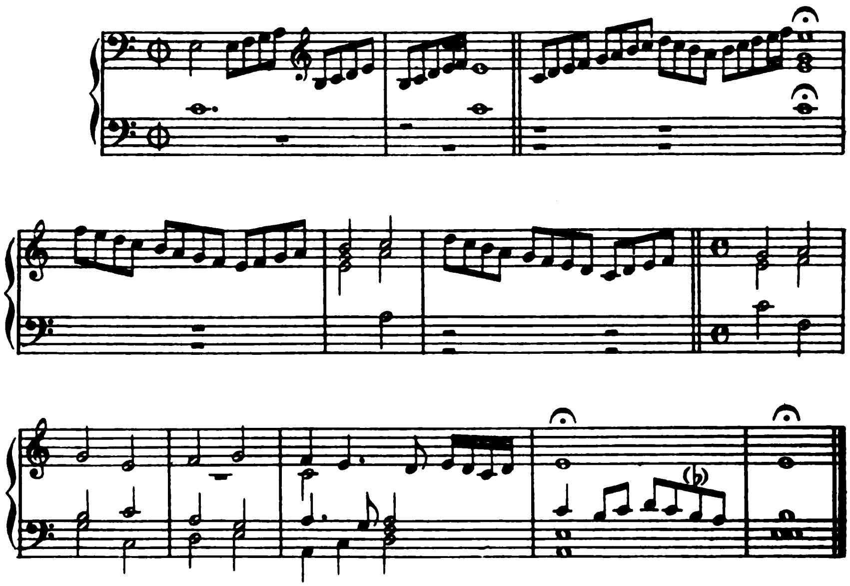




52. Fol. 2 ohne weitere Bezeichnung.
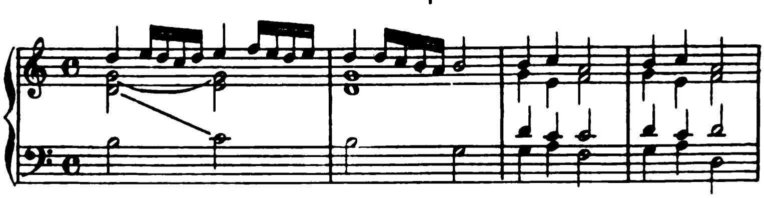


53. Preambalum in re. Fol. 4b
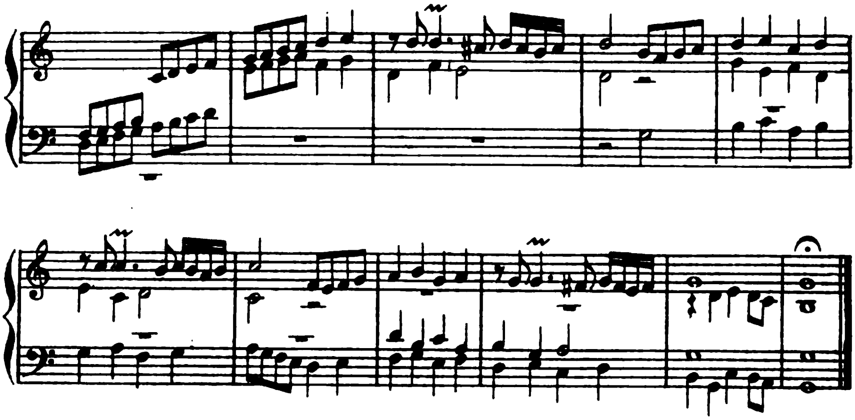


54. Preambalum in mi. Fol. 7b
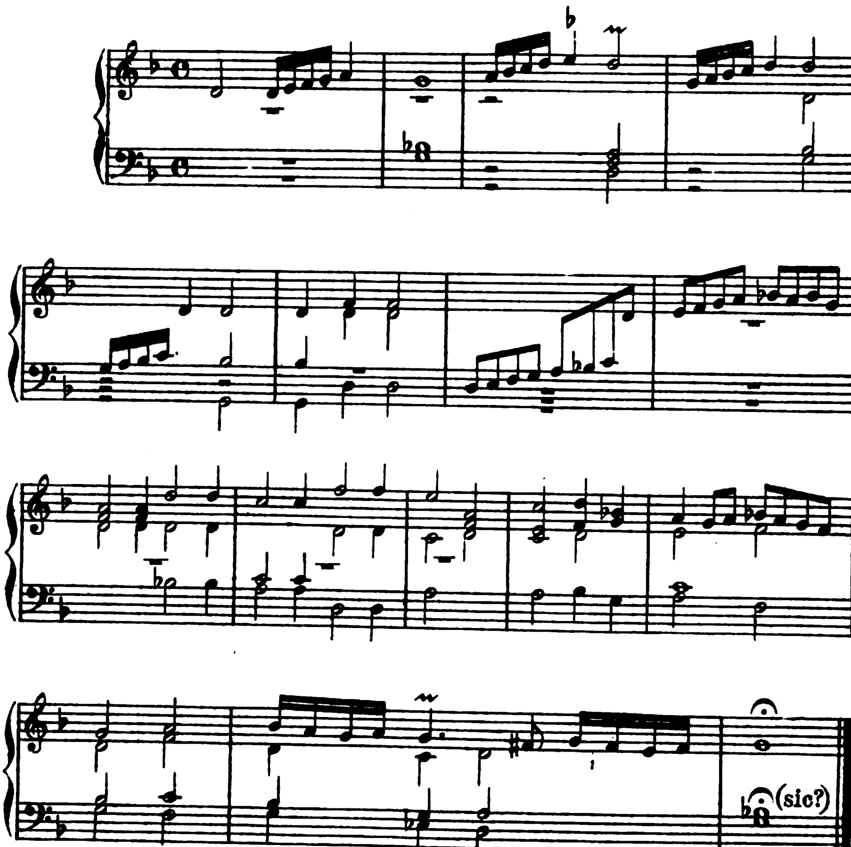


55. Preambulum in sol ♮ dur. M Fol. 14.
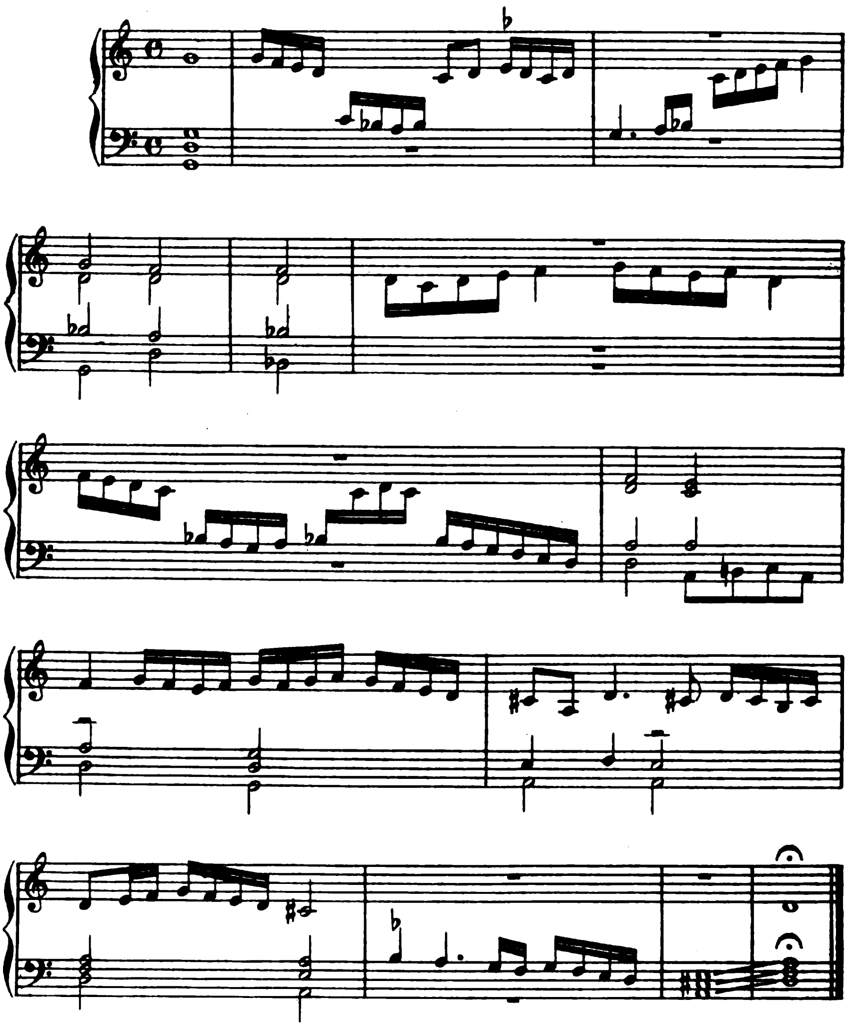




56. Aliud preambalum in Sol ♭ moll.

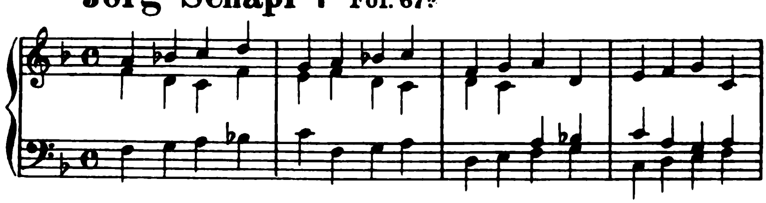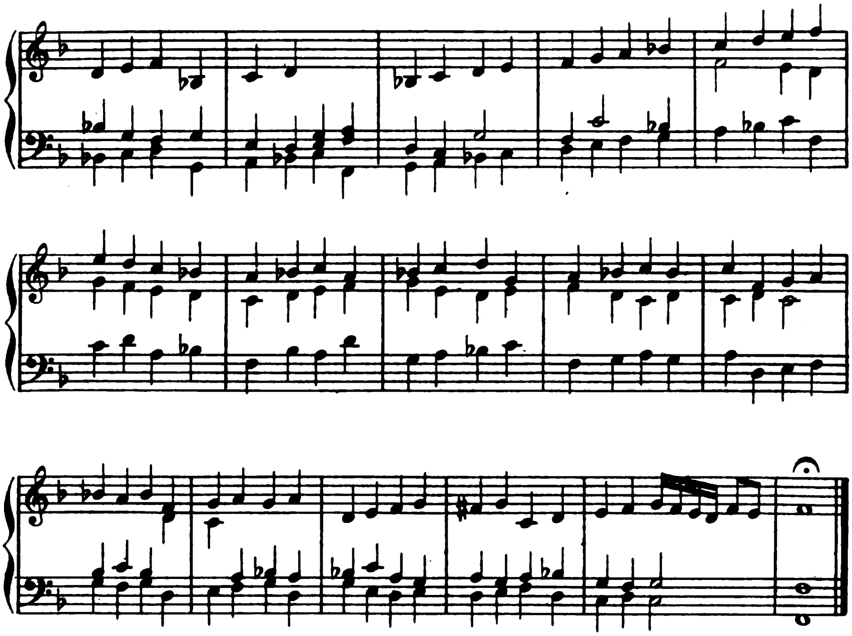


Fol. 25^{b}–26: Sequitur Cursus Manuale super ascendens. Einstimmige Läufe in 16tel mit einem 3 st. Schluss.

57. Preambalon in re. Fol. 65.
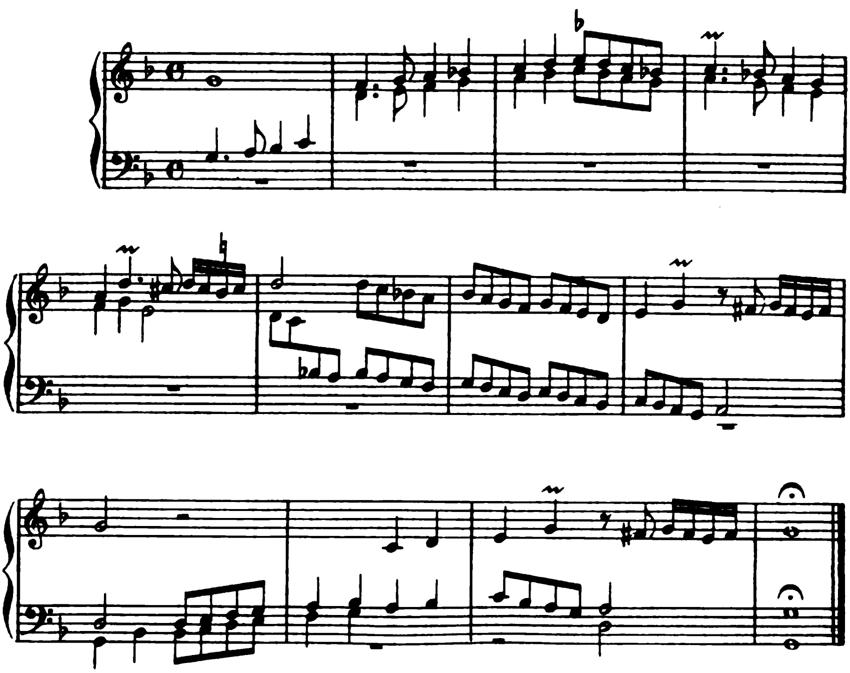


58. Preambalon manualiter in fa. M(agister) Jörg Schapf † Fol. 67b
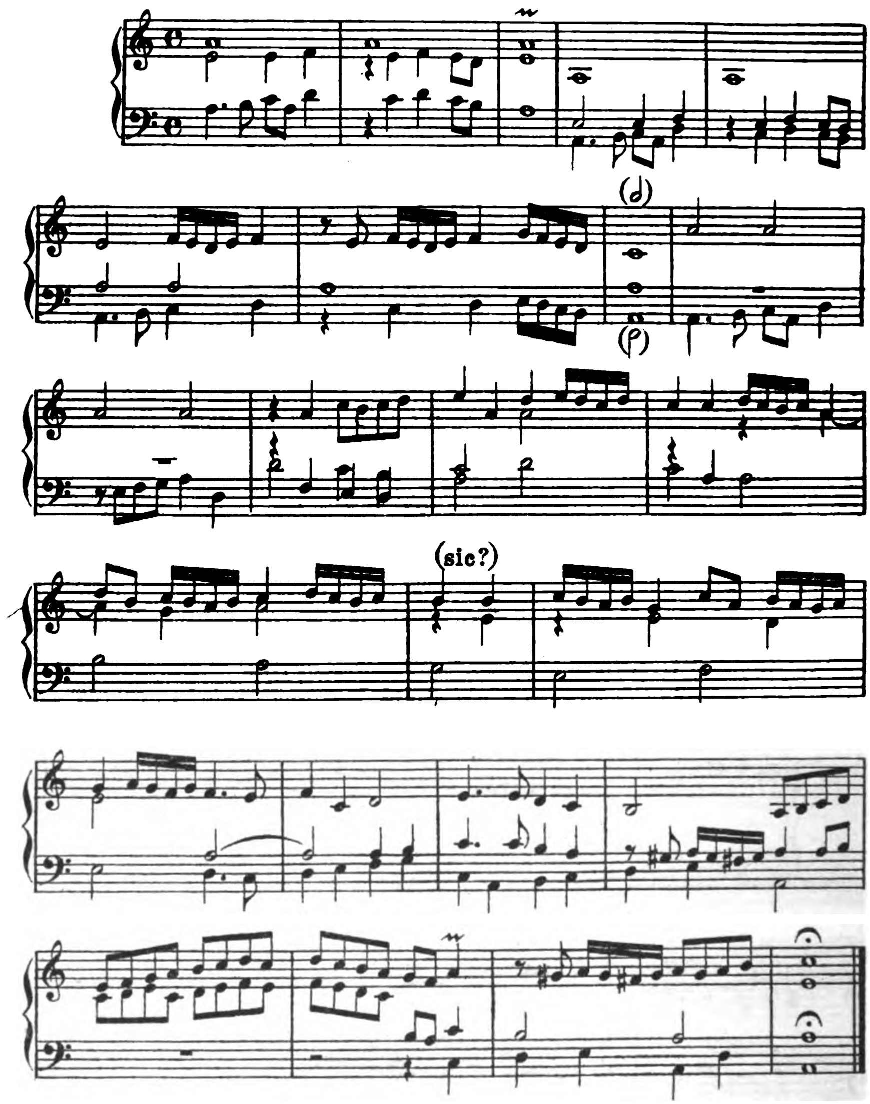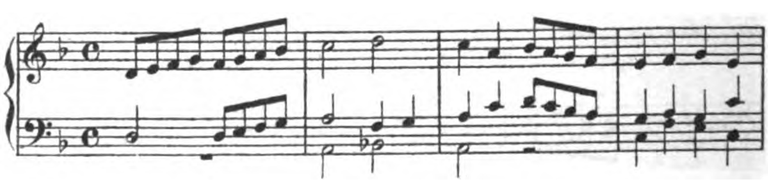




59. Finale in sol ♭ Fol. 68.
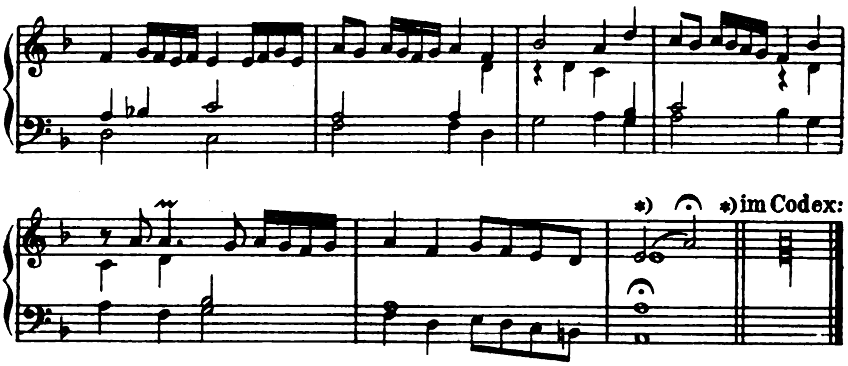


60. Preambalon in la ♮ Fol. 68b

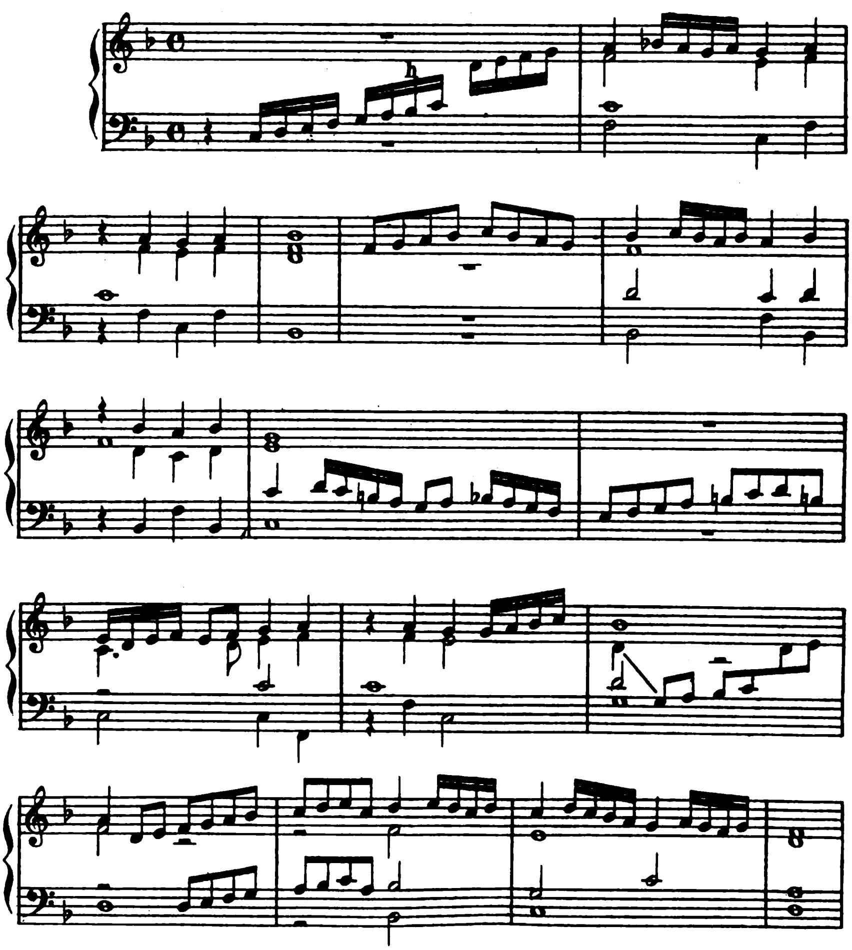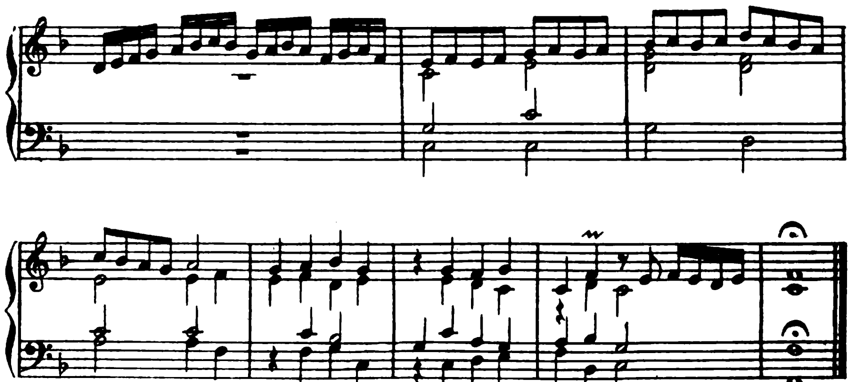


61. Aliud preamb. in la ♭ Fol. 69a
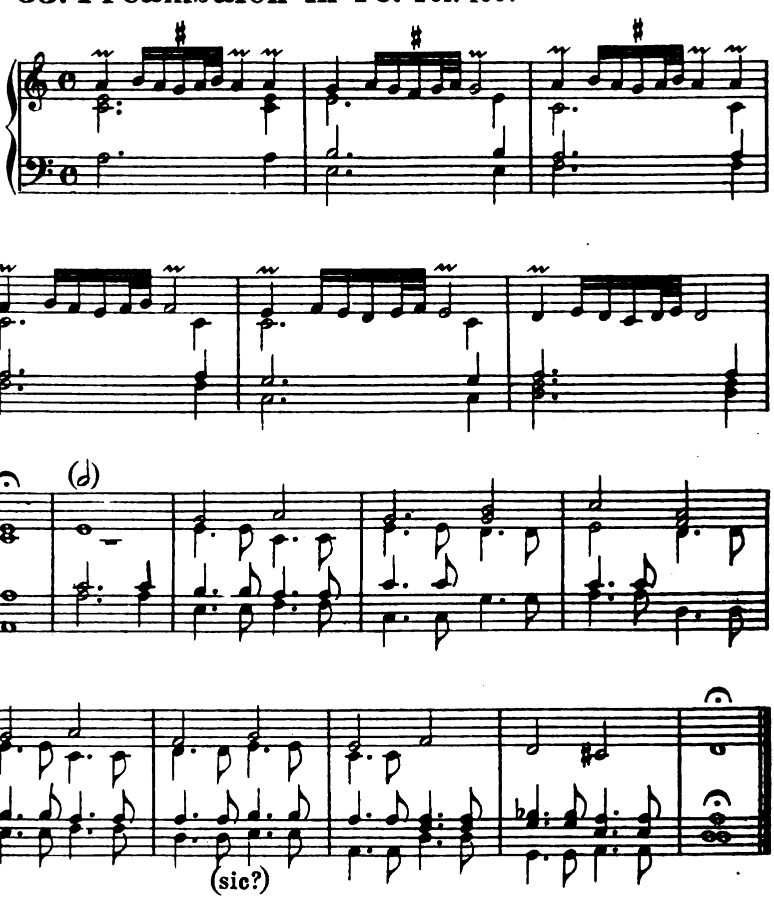




62. Preamb. in fa. Fol. 71b
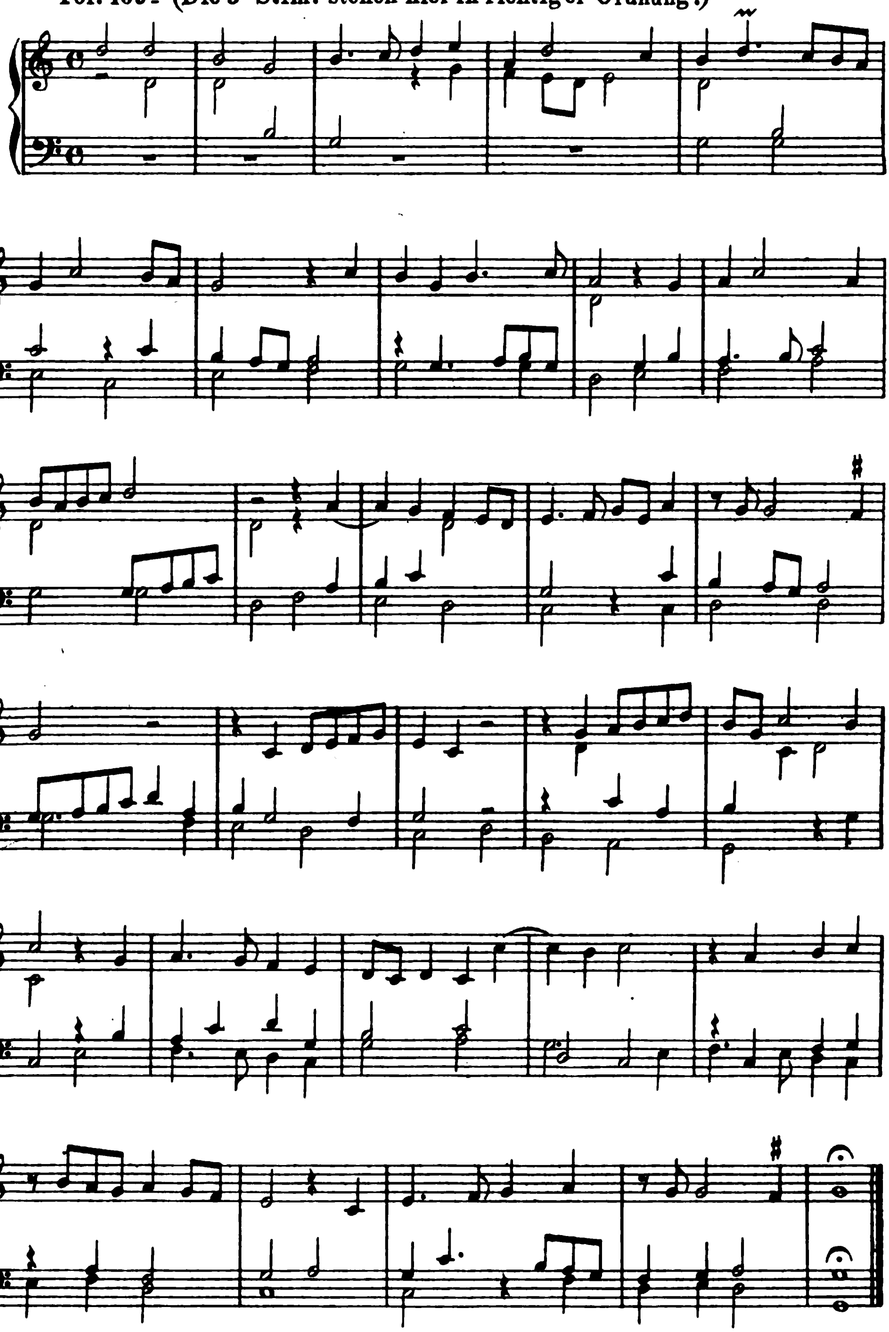




Das Preambel in sol ♭ fol. 73ᵇ teilt Ritter in seiner Geschichte des Orgelspiels p. 98 Nº 60 mit.

63. Preambalon in re. Fol. 100ᵇ
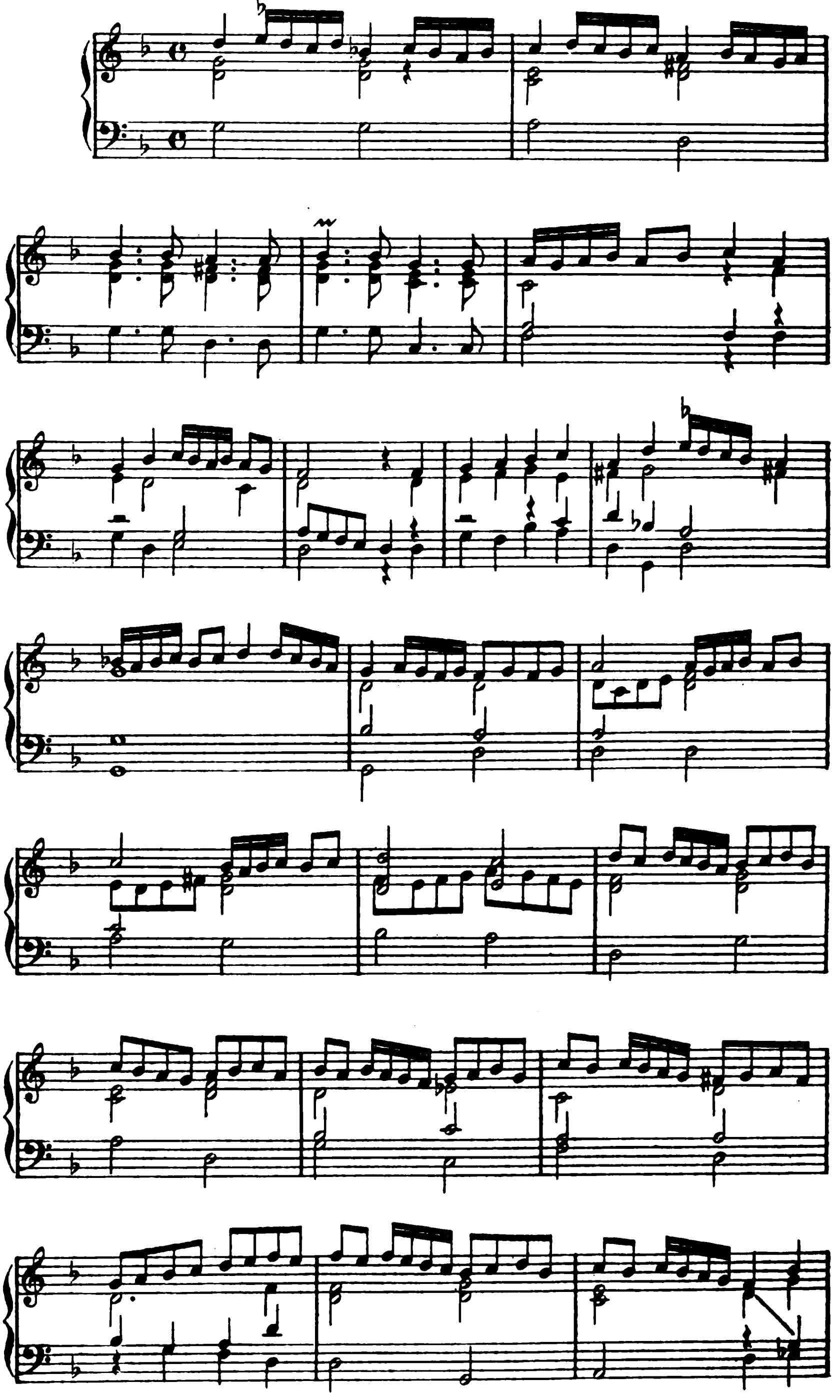


64. Sequitur trium in sol non colloratura. D.P.T.
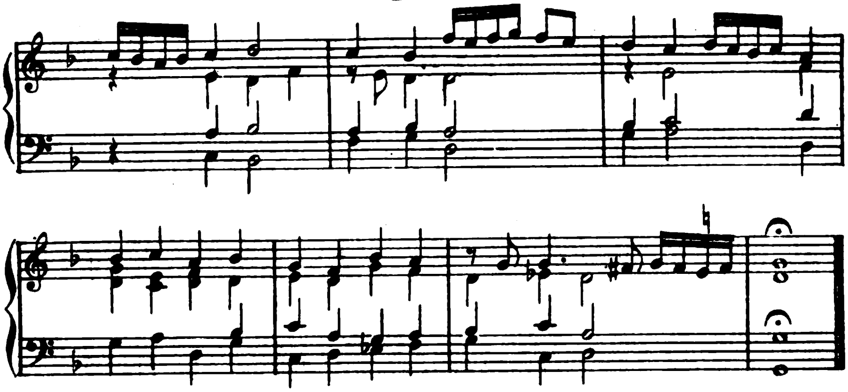
Fol. 109ª (Die 3 Stim. stehen hier in richtiger Ordnung.)
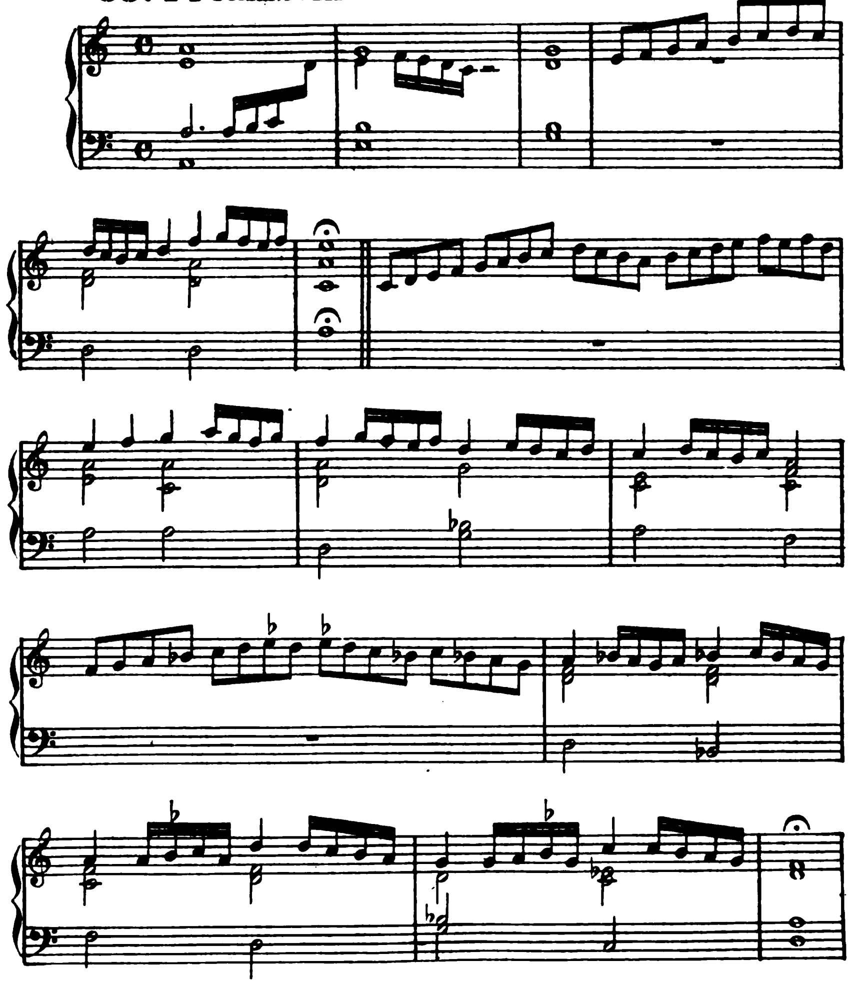


Kleber's
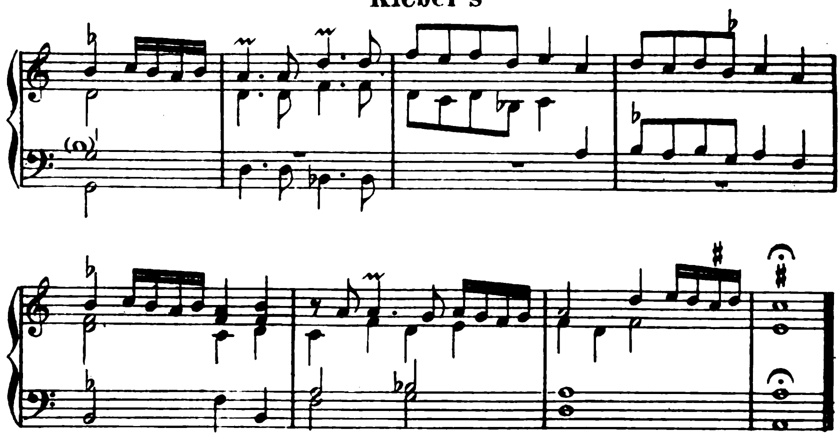
65. Preambalum in sol ♭ HB. fol. 143ᵇ Hier steht der Bass wieder als 2. Stimme u. Alt, Tenor als 3. u. 4. St.
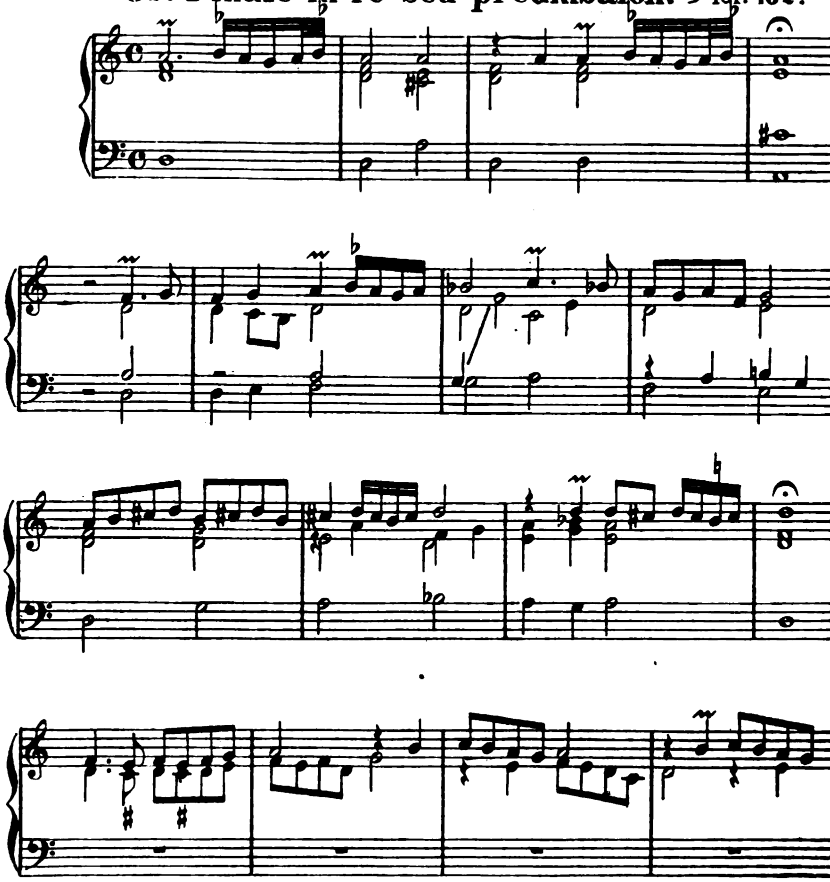




66. Preamb. in la ♭. fol. 150♭
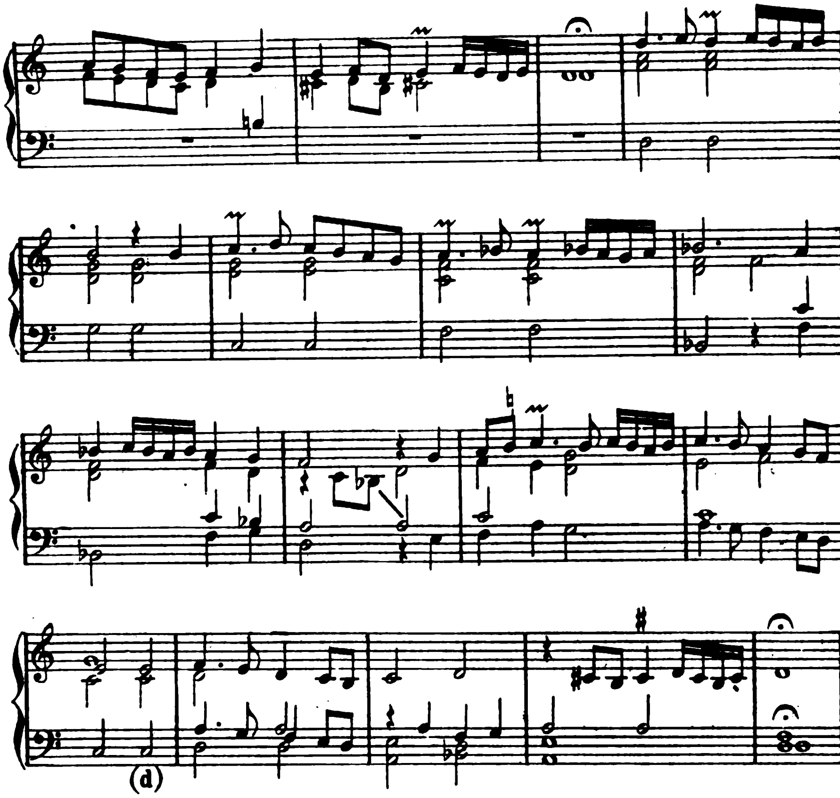




Hier steht die Jahreszahl 1520.

67. Finale in re seu preambalon. *) fol. 162b
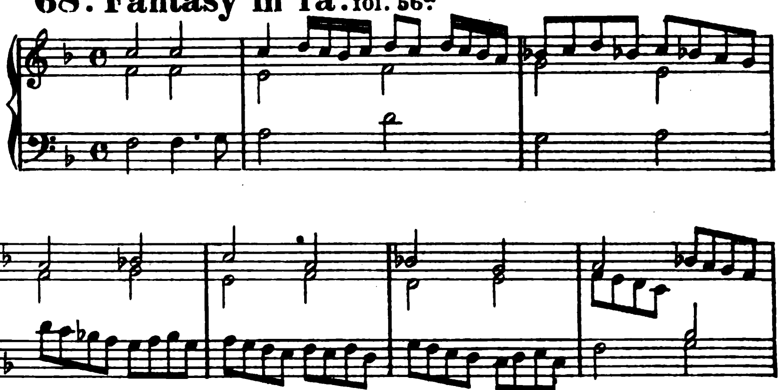


*) Darunter steht von scheinbar anderer Hand „O Zellis Marie."
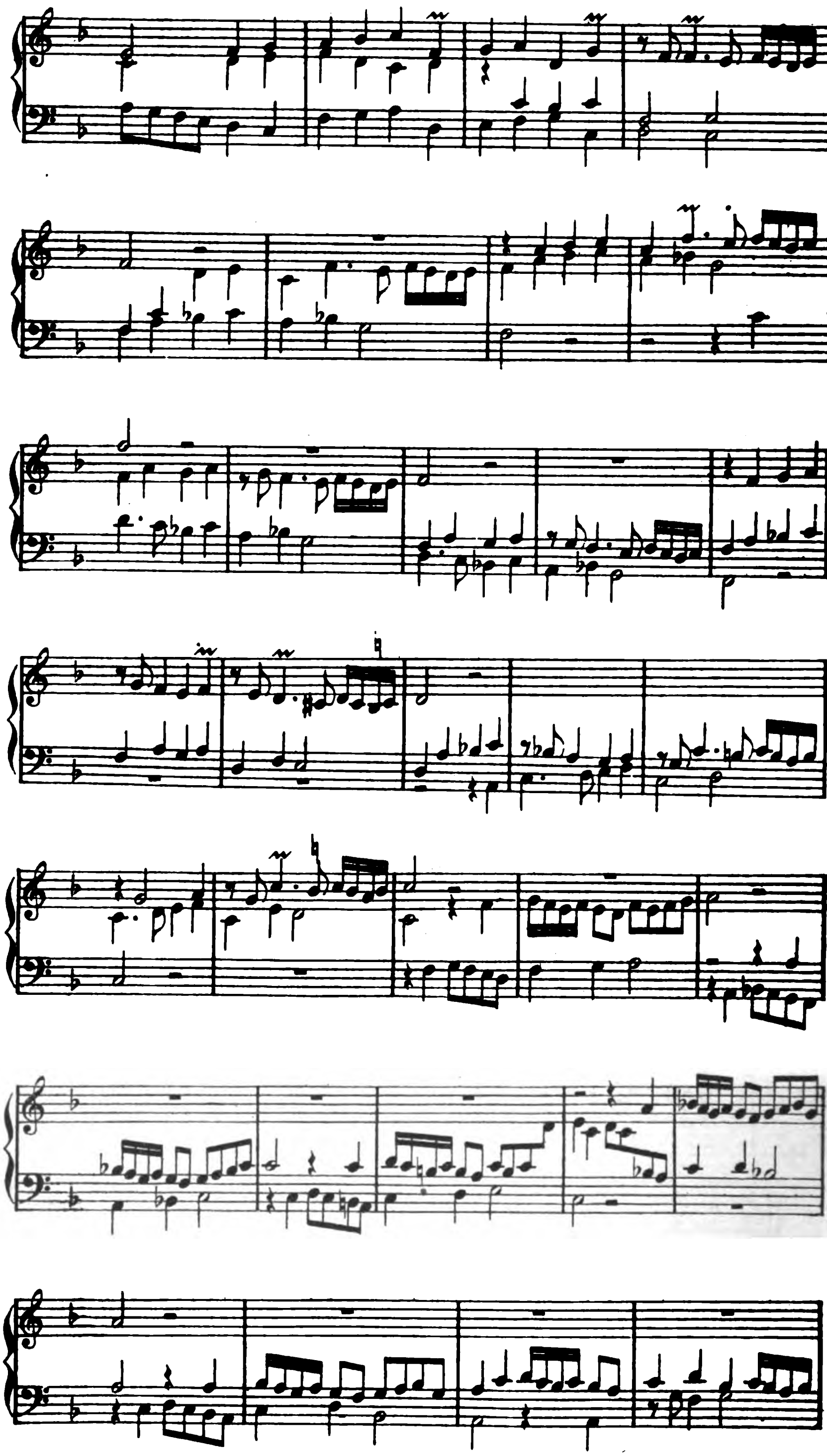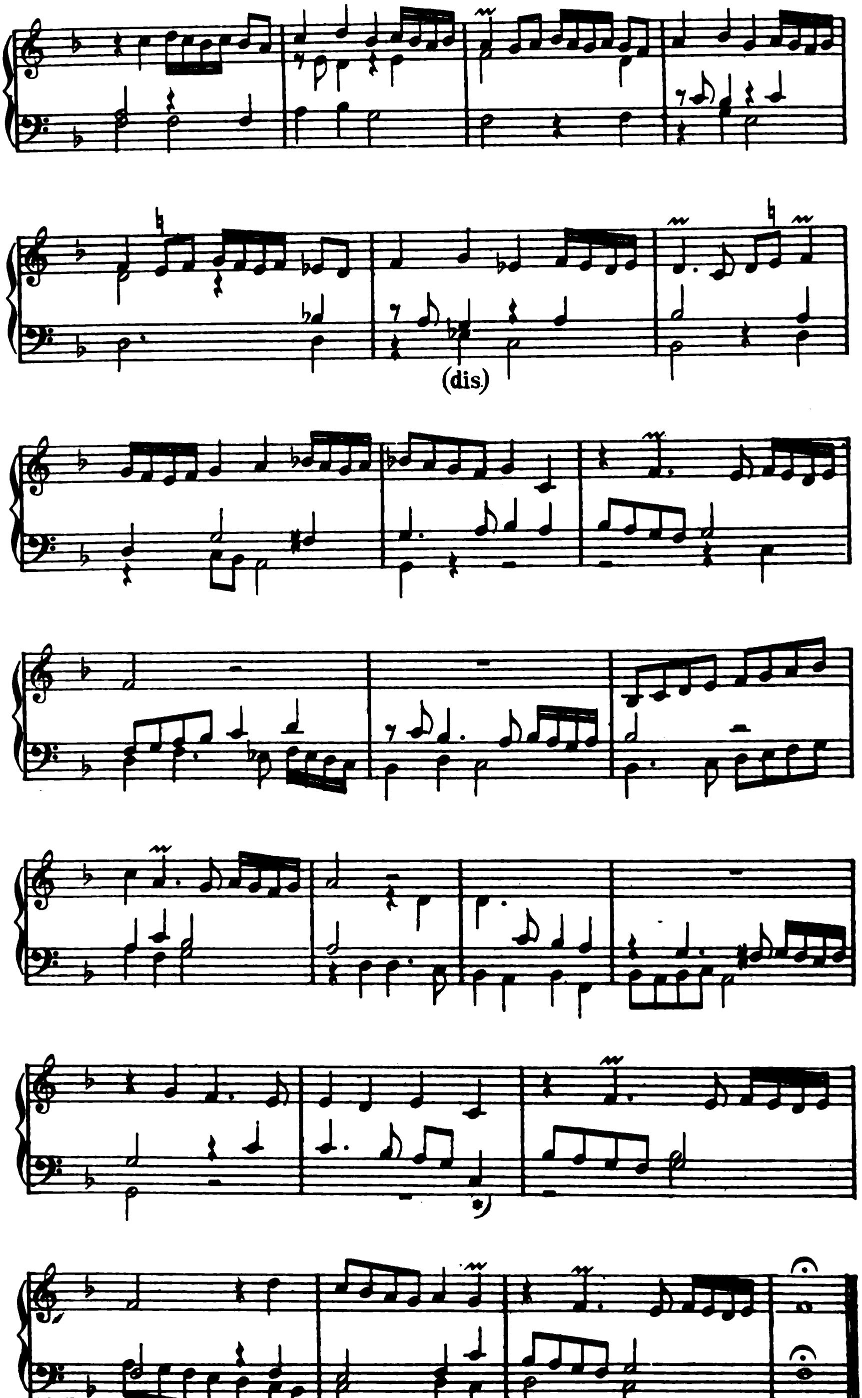


Der Codex enthält ausserdem 2 Fantasien. Die eine fol. 119 teilt Ritter unter № 62 mit, *) liest aber in der Ueberschrift „Cored Sal." statt „Card. Sal. etc." Die andere teile ich hier mit:

68. Fantasy in fa. fol. 56ª



*) Man wird bei Ritters Wiedergabe gut thun noch folgende Versetzungszeichen einzutragen: Zeile 2 vorletzter Takt: d b a letzter Takt: g es d. 3. Z. 1. T. es c und c es. 5. Z. 2. Takt 2. Stim. a d cis. 6. Z. 3. und 5. Takt b statt h, ebenso 7. Zeile im 3. Takt, und im 5. Takt 1. Note Oberstimme cis statt e.





*) Man kann es auch als deutsches e lesen. Die Form ist gegen die anderen c und e abweichend.

Register.

Autoren.

Orgelsätze.

Lieder.